
Dossier 35



De qué se ríe

Dossier 35

3

Editorial

5

Cristina Rivera Garza: «El mejor libro es un libro incómodo»

Alejandra Costamagna

11

Juan Rafael Allende, el rey de los quiltros

Rafael Gumucio

19

David Foster Wallace. El hombre que mira

Leila Guerriero

24

Palabras desencadenadas: tres tanteos sobre los clásicos

Margarita Valencia

29

Croquis: Un arte espectral

Norman Mailer

Dossier: De qué se ríe

35

Etgar Keret: «No puedo ser gracioso si todo está bien»

Mauro Libertella

41

Lo mataron por chistosito

Rafael Gumucio

47

Lo contrario de lo aburrido

Esteban Catalán

52

Cómo se hacen los chistes

Mauro Entrialgo

56

La boca de los tontos

Daniel Villalobos

61

La (re)torcida mueca de Jorge Díaz

Pedro Bahamondes

68

Cuatro columnas

*Andrés Estefane, Angélica Bulnes,
Jani Dueñas y Marisol García*

72

El spot: Los molinos de tu pensamiento

Ricardo Martínez-Gamboa

74

¿Qué estás leyendo?

*María José Cumplido, Catherina Campillay,
Luis Barrales, Carolina Melys, Romina Reyes,
Rodrigo Fernández, Francisca Feuerhake,
Carolina Ruiz y Antonio de la Fuente*

Revista Dossier N°35
Julio de 2017
Publicación cuatrimestral

Facultad de Comunicación y Letras

Vergara 240, Santiago de Chile, 8370067
Teléfono: 2 676 2000
revista.dossier@mail.udp.cl

Directora

Cecilia García-Huidobro McA.

Editora

Andrea Palet

Consejo editorial

Carlos Aldunate

Álvaro Bisama

Javier Cercas

Alejandra Costamagna

Leila Guerriero

Rafael Gumucio

Andrea Insunza

Cristián Leporati

Julio Ortega

Rodrigo Rojas

Alejandro Zambra

Asistente editorial

M. Lucía Miranda

Diseño

Rioseco & Gaggero

Ilustración

Páginas 18 y 34: Manuela Montero

Fotografía

Página 4: Grisel Pajarito

Página 60: Luis Poirot

Puntos de venta: Librerías Lea+ (Gam), Lolita, Metales
Pesados Alameda, Catalonia, Takk, Qué Leo Pedro de Valdivia,
Qué Leo Ñuñoa, Mar del Libro (Valparaíso).

Impreso en A Impresores
ISSN: 0718-3011
Inscripción en el registro de propiedad intelectual N° 152.546

Y no es chiste

Domingo. Misa de doce. El sacerdote predica desde el púlpito a media altura, casi encima de donde nos hemos sentado en choclón familiar. Yo, en ese entonces una niña más bien distraída, vago con la vista hasta que me cruzo con la mirada de mi hermano por detrás de nuestro padre, que ocupa casi medio banco. Nos sobreviene eso que se suele llamar un ataque de risa. Pocas cosas provocan más ganas de reír que no poder hacerlo. Los ojos se nos achinaron, la nariz en cambio hinchada, como si la risa buscara salir por ahí. Infructuosamente me hinqué y me senté varias veces tratando de ponerme seria. Terminada la misa, con mi hermano no pudimos definir con exactitud qué era lo que había desatado la hilaridad, pero el humor era parte de nuestra continua complicidad en esos años de infancia. Una de las cosas maravillosas del humor es que se necesita de otro para expresarse.

Muchísima tinta se ha utilizado intentando definir y caracterizar la comicidad. Pero el humor sigue siendo un misterio. Se le puede mirar desde la casuística de humoristas *losers* que retratan una década, o a partir de los complejos mecanismos del discurso humorístico, mediante la biografía de un compulsivo periodista de las trincheras del siglo XIX, en los infructuosos esfuerzos por manipular la risa del protagonista de uno de los mayores *bestsellers* de las últimas décadas, o asomándose al refugio de un creador cruzado por una dolorosa timidez. En todos esos momentos, el humor muestra algunos de sus rasgos y oculta muchos de sus secretos.

Si no recuerdo mal, en *El mono desnudo*, un libro comentadísimo en los setenta, su autor destacaba las numerosas conductas atávicas que tenemos los seres humanos, que provienen de nuestra condición de animales. La tesis de Desmond Morris es que tenemos mucho más de animales que lo que nos gusta reconocer. Acaso el sentido del humor sea, pues, uno de los factores más propios de nuestra especie, el que nos diferencia de los antepasados antropoides y el que nos hace más humanos. No hay un espíritu perfectamente conformado si le falta el sentimiento del humor, escribió el escritor inglés (no podía ser de otro modo) Coleridge.

Internarse en los intersticios del humor es conocer algo de nuestra esencia. De hecho es un gran instrumento para la introspección, para ir hacia la pregunta de quiénes somos, como personas y como sociedad. No es casualidad que existan tantos chistes de gallegos, chilenos o argentinos. Y es bueno que así sea. El humor nos hace más tolerantes, abiertos a lo plural, a lo diferente, nos protege como un antídoto de la agresiva homogeneidad. Es un gran resorte de comunicación, que impacta además en la convivencia. El que hace reír a sus compañeros merece el Paraíso, asegura el Corán. Y por lo visto, más bien lo que predomina es el infierno... Salvo esos momentos casi edénicos, cuando dos niños se retuercen de la risa aunque no sepan verbalizar por qué lo hacen.

Hace diez años, en la Facultad de Comunicación y Letras de esta universidad se creó el Instituto de Estudios Humorísticos, una apuesta destinada a extender los límites de la academia generando un espacio de interacción con el humor como eje, a través de talleres creativos y diálogos con algunos de los protagonistas de este quehacer. Durante estos años nos hemos hecho de diversas maneras la misma pregunta, porque siempre la respuesta será diferente, como ocurre ante cualquier interrogante apelativa: ¿cómo es el humor de los chilenos? ¿Sabe reír esta sociedad inventora de la original expresión «fome», cuyo origen nadie sabe bien cuál es, ni cuánto nos retrata? En este número *Dossier* renueva dicho reto volviendo sobre cómo una sociedad habita la risa y cómo la espanta.



Cristina Rivera Garza

«El mejor libro es un libro incómodo» **Alejandra Costamagna**

No fue su alumna ni su amiga ni su discípula. No intercambió cartas ni lo escuchó en alguna charla ni lo vio por casualidad en la calle. Tampoco conoció a su familia. La relación de la escritora mexicana Cristina Rivera Garza con Juan Rulfo fue y sigue siendo así: mediada única y exclusivamente por la lectura. Un vínculo devoto y crítico al mismo tiempo. Por eso donde dice «lectura» no debe entenderse verticalidad y menos pasividad. «La lectura es imaginación, ciertamente, o no es», advierte la novelista, viajera, poeta, historiadora, ensayista y activa bloguera en las primeras páginas de *Había mucho humo o niebla o no sé qué* (Penguin Random House, 2016). Y luego zanja: «Éste es, luego entonces y sin duda, un Rulfo mío de mí». Porque este libro, que va del diario de viaje a la ficción, pasando por el ensayo, la poesía, la crónica y una particular etnografía, es sin duda sobre Juan Rulfo y su obra, pero también sobre quien escribe estas doscientas cuarenta y cinco páginas. Y sobre el México de mediados del siglo xx y el México de hoy. Y sobre el progreso asociado al despojo. Y, en definitiva, sobre las relampagueantes huellas del tiempo en el presente.

Rivera Garza, quien reside en Estados Unidos desde 1989 y ha sido distinguida con un doctorado honoris causa en la Universidad de Houston, lleva años escarbando en la obra del escritor jalisciense. En su blog *Mi Rulfo mío*

de mí, que inauguró en 2011, transcribió fragmento a fragmento y reconfiguró, con distintas estrategias visuales, la novela *Pedro Páramo*. Una reescritura personalísima y acaso el embrión de este nuevo libro que, en su proceso, la condujo a indagar en archivos, bibliotecas y hemerotecas, a recorrer los pueblos y los rincones apartados que alguna vez visitó el escritor, a caminar junto a él en un cruce temporal, a subir el Zempoaltépetl (el cerro sagrado de los mixes), tal como lo hizo el Rulfo alpinista, y a seguir, con los ojos muy abiertos, los rastros de un fantasma demasiado vivo como para no dejarse guiar por sus pasos.

«Como suele ser el caso, hay más de un inicio. Todo depende del angular. Tal vez un inicio sea esa primera lectura de Rulfo asignada en una escuela pública del norte de México —dice la escritora, nacida en el estado de Tamaulipas—. Tal vez los regresos constantes, continuos, avorazados a lo largo de los años, hasta ese puñado de páginas. O tal vez los recorridos gozosos, extenuantes, por las sierras de Oaxaca. Y, en definitiva, también ese esfuerzo lúdico de reescritura de *Pedro Páramo* —palabra por palabra, signo de puntuación por signo de puntuación, en una especie de traducción alucinada del párrafo a la línea corta en distintas métricas. Hay, en todos estos proyectos o exploraciones, la necesidad y el gusto de estar lo más cerca posible de una escritura admirada y querida (no por

«Lo que pasa es que yo trabajo», fue una de esas frases que, en los labios de Rulfo, abría o una caja de Pandora o un pozo de las mil maravillas. Quise saber más.

nada creo que las formas más detalladas de la lectura son tanto la traducción como la transcripción). Escribir así, haciendo visibles los lazos de deuda que unen a la lectura con la reescritura, por cierto, no es apropiarse sino desapropiar: su contrario estético y político.»

Decimos, en Chile, Juan Pérez cuando queremos decir cualquiera, un tipo de a pie, un ciudadano común y corriente. Decimos Juan Pérez para indicar normalidad, medianía. *Había mucha neblina o humo o no sé qué* es un libro que habla de Juan Nepomuceno Carlos Pérez Rulfo Vizcaíno: de un sujeto que tuvo una vida «de a de veras», con las contradicciones, los dilemas éticos y las inquietudes propias de un hombre cualquiera. Intentando establecer vínculos activos entre la obra y la vida de Juan N. Pérez V., Rivera Garza indagó en su experiencia laboral y en las condiciones materiales que sostuvieron la escritura y la obra completa (no sólo sus dos libros publicados, sino también sus miles de fotografías y su rol como editor en el Instituto Nacional Indigenista). En una entrevista que dio a la televisión española al recibir el Premio Príncipe de Asturias, en 1983, Rulfo fue interrogado sobre su largo silencio. «Lo que pasa es que yo trabajo», dijo entonces. Rivera Garza se pregunta en este libro qué significaba trabajar «para un escritor de medio siglo que se veía a sí mismo, además, como el proveedor de una casa». Y su respuesta va al hueso: «Significaba, entre otras cosas, caminar sobre dagas». La autora desentierra minuciosamente esas dagas y nos muestra al escritor como capataz de obreros, agente de ventas y editor de una guía de viajes para una transnacional de llantas, que impulsó el negocio del turismo en México. Y, más tarde, como asesor de la Comisión del Papaloapan, un organismo oficial que, entre otras funciones y siempre en nombre del progreso y la modernidad, abrió camino al desalojo de comunidades indígenas para albergar grandes represas en sus territorios.

Entonces –era acaso inevitable– este libro, que expande las múltiples lecturas del autor y su obra, ha ido encontrando detractores. La Fundación Juan Rulfo lo catalogó de «difamatorio» y canceló su participación en un encuentro literario organizado por la UNAM, donde estaría Rivera Garza. Es más: prohibió a la universidad el uso de su nombre en la actividad. En redes sociales también han surgido voces discordantes. El escritor Heriberto Yépez, por ejemplo, ha hablado de «apropiación» y «descrédito», y se ha referido al libro como un «retrato amarillista».

Pero Rivera Garza lo tiene muy claro: «Si yo hubiera creído que escribir quería decir darle gusto a alguien, jamás habría escrito. Para mí la escritura sigue siendo un ejercicio fundamentalmente crítico. Si una argumentación basada en evidencias concretas y una investigación en archivos públicos a la que cualquier lector tiene acceso resulta incómoda, algo bueno ha de estar haciendo. Un libro que toca fibras tan delicadas y provoca reacciones tan vehementes debe ser, sin duda, un libro necesario».

¿Tenías noción de lo que podrías encontrar en el rastreo de Rulfo como persona que se «gana la vida» para escribir?

Casi todos los escritores reconocidos de México (y no sería exagerado decir: de otras latitudes también) son miembros de una clase privilegiada, urbana, más criolla que mestiza. Pocos de ellos han dependido del trabajo cotidiano para sobrevivir (y, si lo hicieron, sabemos poco de esas historias). Sabía, de entrada, que no era el caso de Juan Rulfo. Y, como esa siempre ha sido mi situación (vengo de una familia migrante, nieta de deportados de Estados Unidos y de agricultores del algodón en el norte de México, con el paso del tiempo ya de la clase media; y trabajo desde los veinte años), suelo interesarme en cómo otros enfrentaron el reto de tener que trabajar mientras se desea con toda el alma tener tiempo para escribir. Supuse que ese tipo de negociación no

¿Cómo vivimos nuestra vida cotidiana hoy?
 ¿Sabemos, a ciencia cierta, que participamos del fin del mundo, hoy, a inicios del siglo XXI? Creo que hay intuiciones que nos permiten, como en una jugada de ajedrez, adivinar lo que viene después.

habría sido sencilla —y eso fue precisamente lo que encontré. «Lo que pasa es que yo trabajo», fue una de esas frases que, en los labios de Rulfo, abría o una caja de Pandora o un pozo de las mil maravillas. Quise saber más. Aunque sus empleos tanto en la llantera como en la Comisión del Papaloapan no eran desconocidos, creo que sí hacía falta ponerlos en este contexto contiguo, traerlos a colación en su relación orgánica, difícil, inescapable con la escritura.

Como bien documentas y detallas, a Rulfo no sólo le tocó vivir una época inscrita en el «Milagro Mexicano», sino que en cierta forma ayudó a forjar esta primera modernización, aunque nunca haya dejado de cuestionar y hacerse preguntas sobre el estado de las cosas. Tal como escribes: «Rulfo no sólo fue el testigo melancólico del atrás que la modernidad arrasaba a su paso, sino también, en tanto empleado de empresas y proyectos que terminaron cambiando la faz del país, fue parte de la punta de lanza de la modernidad corrupta y voraz que, en nombre del bien nacional, desalojaba y saqueaba pueblos enteros para dejarlos convertidos en limbos poblados de murmullos». ¿Te paralizaron esos hallazgos en algún momento? ¿Cómo te acercaste a esas partes menos heroicas y más complejas de Rulfo?

Hace mucho que dejé de creer en el héroe romántico o en el escritor maldito. Cuando tratan de presentarme un estereotipo (por más benigno o atrayente que sea) suelo pararme en seco y preguntarme cosas. Prefiero las respuestas que vienen con evidencia y que participan de una argumentación más amplia sobre el mundo y nuestra relación con él. Lejos de paralizarme o alejarme, los hallazgos me hicieron sentir más cerca de Rulfo. No era ya un cuerpo alejado de otros cuerpos, no era una autonomía abstracta ejecutándose a sí misma, era un ser humano

como tantos otros, enfrentado a retos complicados con los que él, como todos, hacía lo que podía, con la mejor de las intenciones. Además, cuando me dicen que ciertos tópicos deben ser tratados de ciertas maneras y no de otras, usualmente no hago caso. No estoy acostumbrada a obedecer y sigo creyendo que el mejor libro es un libro incómodo.

¿Qué tanta conciencia crees que tenía Rulfo de la magnitud del proceso del que formó parte?

¿Cómo vivimos nuestra vida cotidiana hoy? ¿Sabemos, a ciencia cierta, que participamos del fin del mundo, hoy, a inicios del siglo XXI? Creo que hay intuiciones que nos permiten, como en una jugada de ajedrez, adivinar lo que viene después. Creo que hay preocupaciones que van formando e informando lo que decidimos ver, a lo que decidimos ponerle atención. Solemos tener una idea más clara de lo vivido después —cuando recapitulamos, cuando volvemos la cara atrás, cuando recordamos incluso. Pero en el día a día vamos respondiendo a los múltiples estímulos de la realidad de acuerdo a esa serie de intuiciones y preocupaciones. Es en este sentido que hablo de la participación de Rulfo en el proceso de modernización de México. Creo —y los especialistas en su obra lo han repetido no hace mucho— que le preocupaba México. No creo, y en ningún momento del libro digo algo así, que haya estado a cargo o haya diseñado maquiavélicamente un proyecto de nación ni nada por el estilo. Creo, eso sí, que las decisiones que tomó, dentro de contextos bien específicos, junto a las que tomaron otros tantos millones de habitantes de su país, construyeron esa modernidad que, al cabo de los años, se convirtió en este sistema neoliberal al que ahora sólo lo mueve la ganancia de unos pocos y ese gran desprecio por el bien común de todos los demás.

Rulfo aparece en tus páginas como artista interdisciplinario, como alpinista, como editor, como proveedor de familia, como trashumante, como «coleccionista de carreteras», como trabajador a sueldo, como oficial de inmigración, como fiscal de obreros, como policía, como publicista, como el gran experimentalista de las letras mexicanas, como autor *queer*. En este viaje hacia el Rulfo tuyo de ti, como dices, ¿cuánta distancia hubo entre tu afecto lector y el material que fue surgiendo? ¿Qué fue lo que más te sorprendió?

¿Era Marguerite Yourcenar la que decía que había que amar con los ojos abiertos? Vivir, se entiende, pero también amar. Vivimos en sociedades profundamente desiguales, donde tanto el Estado como la Iniciativa Privada se las arreglan para transformarnos a todos los demás en cuerpos desechables. Esto no es nada nuevo, aunque sí cada vez más atroz. Estos contextos dentro de los cuales vivimos y escribimos marcan las decisiones estéticas y éticas que tomamos tanto en nuestra vida cotidiana como en nuestros libros. La información que fui encontrando acerca de la vida laboral de Rulfo me permitió verlo como a un ser más complejo, es decir, más humano. La mía no es la historia del genio que nace y se ejecuta a sí mismo sin relación alguna con su entorno. No creo que haya ser humano así, vamos. La historia que fui fraguando tiene que ver con la serie de dilemas –estéticos, éticos– a los que llevan ciertas decisiones prácticas y materiales dentro de contextos que uno no decide o controla. Mi apuesta es que son estos dilemas –abiertos, irresueltos, graves– los que se trasminan en las obras tan sólidas de Juan Rulfo.

Amar no es obedecer ni subsumirse. Amar no es, sobre todo, cerrar los ojos. Justo como cuando aceptamos a alguien en nuestras vidas con todo lo que trae encima –lo que nos gusta y lo que nos gusta menos, los más admirable y lo más difícil–, así es mi relación con mis textos favoritos. No veo necesidad alguna de edulcorar a alguien para poder admirarla/lo.

El libro es una mixtura de registros y herramientas. ¿Cómo lo fuiste elaborando? ¿Y cómo se fue modificando a medida que avanzaba?
He estado trabajando muy de cerca con distintas formas de escritura documental (a la que, por cierto, ahora llamo indocumental), tanto en

sus tradiciones en inglés (el trabajo de Muriel Rukeyser, por ejemplo, o más recientemente el de Maggie Nelson) como en español. Me ha interesado mucho esta forma de escritura que en su esfuerzo de «dar cuenta» de algo (el término es de Butler en *To Give an Account of Oneself*) no se restringe a fuentes literarias y, sí, en cambio, recurre a una relación más compleja entre el yo y el tú y sus múltiples relaciones de dependencia, y a una documentación más diversa dentro de la que se cuenta, sin duda, el cuerpo. Ya había leído mucho a Rulfo (y algunos críticos de Rulfo) cuando empecé a escribir, por ahí del 2006, una serie de pequeños ensayos sobre aspectos de esta obra que me resultaban especialmente perturbadores y, luego entonces, inescapables. Todo dio un vuelco cuando me topé con la famosa frase de Piglia: «La verdadera historia de la literatura se encuentra en los reportes de trabajo de sus escritores». Me di cuenta de que, en definitiva, me alejaba de esa crítica conservadora que percibe al texto como un ente autónomo, sin relación alguna con las materialidades de su contexto. También me di cuenta de que no necesitaba caer en el anacronismo de la biografía para conectar en esta historia elementos del contexto vital, económico, político y la obra misma. Que quede claro, leí fantásticas biografías de Rulfo para escribir mi libro, pero el mío no es ni desea ser ni se presenta como una biografía. En todo caso, una autoetnografía. De lo que se trataba, me daba cuenta al ir avanzando, era de crear una serie de yuxtaposiciones que, ya juntas, pudieran convertirse en una estructura porosa, abierta, veloz. Yuxtaposición es la clave aquí.

Al inicio dices que te diste cuenta tempranamente de que investigabas no sólo la vida de Rulfo sino también la tuya. Y no sólo la tuya y la de Rulfo, sino la de México entero. Y haces propia la tesis benjaminiana de la historia, cuando dejas ver que no vienes a escarbar en el pasado como verdaderamente ha sido, sino más bien a escudriñar ese fulgor en el presente: en este instante de peligro. ¿Qué precauciones tomaste para que ese pasado no quedara fijo y estancado?

Es necesario poner el cuerpo donde el cuerpo importa. Hay que dejar el teclado y la pantalla atrás. Hay que poner un pie adelante del otro, y luego hay que hacerlo otra vez. Acaso la mejor

manera de actualizar el pasado sea yendo a esos sitios que solemos conocer como los sitios de los hechos. Una especie de autoetnografía sensorial. Hay que rastrear continuidades y discontinuidades. Hay que aceptar que la interrupción y el desvío anteceden al flujo de la memoria y los hechos. Cuando uno lee un documento, de alguna manera altera el pasado o lo desvía. Cuando uno entrevista a un habitante contemporáneo de un sitio privilegiado por la imaginación literaria, pone en cuestión un montón de cosas. En el presente, sí, pero también en el pasado. Convocar a esas voces en un enfático plural, con todas sus otras perspectivas, también tiene o podría tener un efecto descolonizador.

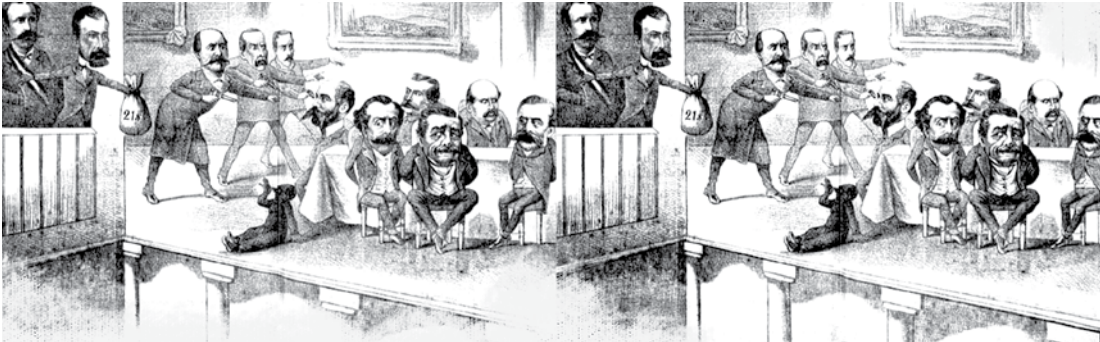
¿Es muy distinto el Rulfo que tenías en tu cabeza al iniciar el proyecto del que aparece hoy, después de estos años de indagación?

Creo que secretamente admiraba y quería a Rulfo porque me lo imaginaba un poco así. Lo imaginaba como un camarada, un compa, uno del mismo contingente. Y, ahora, así, con toda esta complejidad a cuestas, me resulta incluso más admirable. Más de acá.

¿Qué pasa con Rulfo de ahora en adelante para ti? ¿Se cierra el capítulo o se abre otro frente?

Con este libro alrededor o a través de Rulfo he aprendido a pensar en los relatos, en el acto de escribir, de otra manera. Seguramente no escribiré ya más sobre Rulfo, aunque uno nunca debe decir de esta agua no beberé, pero en el proyecto en el que trabajo ya desde hace tres años he echado mano de muchos de los recursos que tuve que usar para este libro. Archivos, viajes, caminatas, entrevistas, fotos. ¿Será esa sólo otra manera de escribir Rulfo? Tal vez.

Alejandra Costamagna es escritora y doctora en literatura de la Universidad de Chile. Su último libro es *Imposible salir de la Tierra*.



ENTUSIASMO INDESCRIPCIÓN EN TODA LA CIUDAD



EL DISTINTIVO DE LA CINTA ROJA



EL PASEO TRIUNFAL DE LA BANDERA TRICOLOR

VIVA CHILE!



FUGA DEL DICTADOR BALMACEDA



Juan Rafael Allende, el rey de los quiltros

Rafael Gumucio

Todo en Juan Rafael Allende, padre y maestro de una forma intensamente chilena de insultar, rima con fuego. Todo en Juan Rafael Allende, periodista de combate, creador, editor, y muchas veces único redactor de decenas de periódicos, es o se convierte en incendio, como el que quemó la casa en que nació en octubre de 1848. Cumplía tres años cuando una horda de partidarios de Manuel Montt las emprendió contra su padre, un pequeño comerciante que no supo esconderse a tiempo mientras las autoridades reprimían la revolución igualitaria que intentó botar al gobierno.

La paz chilena, la de los gobiernos largos y constructivos con nombres de estaciones de metro que nos enseñaron en el colegio, fue una ilusión a la que no tuvo derecho Juan Rafael Allende, ni de niño. La idea que nos inculcaron a nosotros, de que los liberales y los conservadores estaban de acuerdo en un «Estado en forma», liberal para afuera y autoritario por dentro, le habría dado risa a este niño que estudió en el Instituto Nacional y conoció todos los laberintos del salvaje barrio de La Chimba donde creció, «al pie del San Cristóbal –nos cuenta–, patria de la Calchona y de todos los brujos habidos y por haber, y en una casa quinta de mi abuela, ubicada en el entonces llamado Callejón de la Purísima».

Ahí la guerra civil perpetua y permanente era como un juego, un recreo que se tomaba cuando

podía las salas de clase. A Juan Rafael Allende nunca le gustaron los jefes, más si eran serios, callados, impecables e implacables como Manuel Montt. Esa fue su primera y única causa: la lucha contra los profesores. Y esta primera trinchera iría exactamente en contra de lo que lo animó el resto de su vida. Juan Rafael Allende empezó en la política defendiendo a los curas, el derecho divino, las tradiciones coloniales. La virulencia con que se oponía a Montt, que las cuestionaba, ya era sin embargo todo él. Conoció, defendiendo la causa más alejada a la suya, la pasión de su vida: los panfletos, las proclamas, los diarios de cordel, así llamados porque se colgaban de cables para que la gente pudiera leerlos al pasar por las calles del Santiago de 1860, ciudad de grandes pozas de barro y carretas de bueyes donde las conspiraciones y los golpes de Estado no se diferenciaban demasiado de las peleas de casados, los gritos en los patios, las borracheras en los prostíbulos de La Chimba, donde las brujas te leían la suerte en la puerta de sus casas. Guitarrones, serenos que apagaban faroles y debajo de las mesas las cuartillas clandestinas, los libros, los chismes. Todo inofensivo, hasta que de pronto vuelve a sonar la llamada de la guerra civil y de los armarios salen escopetas, palos, rastrillos y un ejército sin uniforme y otro apenas uniformado que se enfrentan, la mayor parte del tiempo borrachos,

Nada es siempre igual a sí mismo, todo cambia, nadie es nadie, pero al mismo tiempo nada cambia, los enemigos siguen siendo los mismos siempre: los obispos, los Edwards, los ricos, los peruanos.

hasta que la tierra tiene suficiente sangre que beber y algo parecido a la calma vuelve a apoderarse del territorio.

Mi infancia la pasé entre el santo temor de Dios y el temor menos santo a la Calchona y a los brujos, que todas las noches se daban cita en la vecindad, debajo del peumo, en casa de don José Erazo, desde donde el brujo padre y la bruja madre, al romper el alba, se iban a la punta del cerro con sus brujitos y los ungüentos que durante la noche habían confeccionado al resplandor de una hoguera.

Una vez en la cumbre, el papá y la mamá adobaban a los nenes con los untos del caso, y todos en coro se echaban a volar por aquellos trigos, repitiendo esta frase cabalística:

«Sin Dios y sin Santa María voy a volar».

Pero ¡pobres de los que cambiaban el sin por un con!

Esos se despeñaban hasta el canal del Carmen, como Ministros en crisis, sin cola ni tirantes».

Porque le fue imposible no volver a la actualidad, el panfleto, la queja.

¡Qué tiempos tan patriarcales aquellos tiempos!

Nadie se moría de hambre.

Ni siquiera los periodistas viejos. Pero, es de advertir que este plano no se conocía en aquella época.

De las malezas dominantes, sólo recuerdo la de la verdolaga, del cabello de ángel, del alfilerillo y del gorgojo.

Periodistas, periodistas... eso no había.

Eso vino con la revolución del 51.

Y con la del 91, la mar!

El niño de fuego

La mar, la mar, pero también el fuego.

El fuego que lo perseguía hasta cuando quería ser bueno y devoto, rezarle a la Virgen con la

mamá en la iglesia de la Compañía. Tiene catorce años, ese 8 de diciembre de 1863. Cierra los ojos, canta, sintiendo un súbito calor. La luz, de pronto, que como un rayo del cielo baja hacia él. Y más calor, y nubes que cubren el altar. Luego el aire enrarecido y las rodillas que parecen elevarse por encima del reclinatorio. Juan Rafael abre los brazos al cielo hasta que se oye el grito del resto de los fieles, hasta que una columna de fuego aplasta a la Virgen. Y los torcidos, los quejidos, los agónicos lanzando al suelo sus rosarios carbonizados. Las polleras en llamas buscando desesperadamente el agua bendita que ya se vaporizó. El cristo que se cae de su cruz para convertirse en leña carbonizada. Las puertas que se trancan, aplastadas por la tromba de gente desesperada. Y Rafael que encuentra en el vitral un hueco y salta, empujado por la multitud.

Así la fe religiosa de Juan Rafael Allende se hizo humo junto con el altar de madera labrada de los jesuitas. Con furia santa este milagroso rescatado del desastre lograría ser excomulgado, él y sus diarios, cientos de veces. Como si culpára a la fe misma del incendio, mantuvo toda su vida un inflexible odio contra todo lo que oliera a sotana. Aunque una tarde en Curicó, no encontrando otro alojamiento que un convento, tuvo que aceptar la invitación de un monje y, para su sorpresa, las paredes del claustro estaban empapeladas con portadas de sus revistas. Algunas, como *Don Mariano* (o «el *MARI-ANO*»), desafiaban abiertamente la autoridad del arzobispo Mariano Casanova. La noche fue animada con tonadas y versos contra curas, obispos y monaguillos.

En esa suerte de autobiografía animal que es *Memorias de un perro escritas por su propia pata* (1893), Allende traslada al perro Rompecadenas, el héroe de su libro, su propio fervor religioso:

Aclarando llegué a San Francisco. Ya algunas beatas, de esas que amanecen con bochornos, esperaban que el sacristán abriese la puerta del templo. Por fin un lego la abrió.

Tanto porque hacía un frío glacial como por miedo a la estricnina, me colé entre las beatas a la Casa de Dios.

Yo sabía que Jesús había echado a latigazos del templo a los mercaderes; pero ignoraba que ahora entran los mercaderes y echan a latigazos a los perros. Así, no hizo más que verme el sacristán y sacudirme su cordón por los lomos.

Pero al huir, y pasar frente a un altar de San Roque, me paré en las patas traseras e hice una reverencia.

Esto me salvó, pues le oí decir al lego:

—Este perro tiene vocación.

Me acarició y me llevó a su celda.

¿Quién? El Pequén

Juan Rafael Allende se cuenta a sí mismo a través de un perro abandonado y pulguiento que pasa de una aventura a otra. En el ambiente de los grandes fundadores de escuelas y universidades, de los gobernantes omnipresentes, de los grandes latifundistas, le tocó ser el quiltro que se mea sobre los zapatos recién lustrados de los caballeros. El vocero de los otros quiltros: los inquilinos, los pequeños comerciantes, los empleados, los simples aventureros que van de un lado a otro del país en el recién inaugurado ferrocarril. *El Ferrocarril* es el nombre del diario del progreso, de las opiniones contundentes, de las proclamas estatales, al que Allende responde con *El Ferrocarrilito*, diario en el que toda esa fe se pone en entredicho o bien se traduce al lenguaje de ese gran ausente que está en todas partes: el Pequén.

¿Quién peleó bajo el aplastante calor del desierto? ¿Quién durmió temblando en el terrible frío de la estepa?

¿Quién degolló a cuantas limeñas encontró?

¿Quién se perdió en las calles de barro seco del altiplano?

¿Quién?

El Pequén, alias roto chileno, alias fulano, alias sepa Moya, alias Verdejo. *El Pequén*, también uno de sus más famosos diarios autoeditados. En la Guerra del Pacífico se encontró por primera vez unido a las autoridades liberales, con en el mismo uniforme, yendo en algún barco o en tren a pelear en el desierto, a velar sus primeras armas de verdad. Incendiario siempre, pero patriota esta vez, sus panfletos y diarios de circunstancias se volvieron lectura obligada de los pocos reclutas que podían leer: inquilinos de tierra adentro,

borrachos que no sabían muy bien dónde habían despertado. *El Pequén*, escrito por abogados con barba y terratenientes francmasones que hablan de la patria e improvisan estrategias militares sobre el campo de batalla.

¡Amarrarse los calzones
Que aquí está el león Baquedano,
El que se amarró una mano
Para vencer dos naciones!
Toma amigo Pelequén
Este tu gran guitarrón
Y canta alguna canción
De nuestro amigo el Pequén.

Porque el Pequén se siente orgulloso de ser chileno. Porque el Pequén es patriota, es racista, y culpa de todos los males del país al inmigrante al que acusa una y otra vez de judío, uno de los peores crímenes de los que se puede acusar a alguien.

Los cuicos (bolivianos) y cholos (peruanos)
llegaron un día
serenos y solos
al Santa Lucía,

en donde juraron comer pepitorias
pero ellos soñaron
conquistas y glorias.

Pues los bullangueros
en largo desfile
al fin... prisioneros
llegaron a Chile!

Las banderas, los gritos, las esposas esperan a los soldados victoriosos en Valparaíso. Muchos miles murieron gracias a la gloriosa estrategia de Baquedano, que consistía en atacar sin pensar en las bajas. Muchos exhiben con orgullo piernas o brazos de madera, cuencas sin ojos y tajos de todos colores. Pocos vuelven enteros, la mayor parte no encuentra su casa en el campo, a su esposa que se fue con un amigo, su trabajo que el patrón le entregó a un gañán que se salvó del reclutamiento. Juan Rafael y su familia, después de tan leales servicios a la patria en guerra, se encontraron durmiendo en una carreta, mendigando delante de las iglesias cuando emprendía una nueva gira teatral con algunos actores inventados sobre la marcha.

¿Acaso no somos eso todos los periodistas, dramaturgos frustrados? ¿No es ese nuestro papel, dividir en actos y escenas la comedia infinita que se desarrolla ante nuestros ojos?

La pobreza de esos héroes, que *El Pequeño* animó y cantó, fue la primera señal de una diferencia profunda entre Juan Rafael Allende –con sus múltiples máscaras– y el orden liberal imperante. No fue, por lo demás, otra cosa que un actor. La historia del teatro chileno lo registra como el padre de la comedia nacional. El periodismo fue para él una forma de dramaturgia porque escribió siempre escondido tras la máscara de un personaje. Chile era para él un escenario donde debía hacer hablar a todas las voces. Sus artículos son eso; la mayor parte de las veces, diálogos. ¿Acaso no somos eso todos los periodistas, dramaturgos frustrados? ¿No es ese nuestro papel, dividir en actos y escenas la comedia infinita que se desarrolla ante nuestros ojos? Su papel favorito era el del pueblo pateado y desperdiciado, el perro huacho al que las viudas lanzan agua hirviendo. No se limitaba con defender al pobre: hablaba por él, le inventaba parlamento. Se hacía con una máscara. *El Pequeño* se llamaba ahora *Don Cristóbal*, su nueva revista y personaje. Sin un peso, y a veces sin peso, sin opiniones de peso quiero decir, le tocaba a Allende ser liviano, ágil, omnipresente. Estar en todas partes, no descansar ni un día, porque a pesar de vender diez mil, o quince mil ejemplares –una enormidad en un país de dos millones de habitantes, y en su mayoría analfabetos– la plata apenas llegaba a los bolsillos de Allende, que alguna vez publicó, para que sus lectores no dejaran de saber nada, el siguiente cálculo de sus ganancias y pérdidas:

Supongamos que sólo publiqué 150 números en cada año, con una tirada de 7.000 ejemplares, aunque ella ha alcanzado muchas veces 13.000. Me daría un total de 1.050.000 ejemplares, que vendidos al público a 5 centavos, dan un total de 2.500 pesos. En veinte años suma 1.050.000 pesos. En números redondos, un millón de pesos. De ese millón han tocado:

A la imprenta i dibujante	\$ 400.000
A los agentes i suplementeros	\$ 400.000
Al redactor	\$ 200.000
<hr/>	
Total	\$ 1.000.000
Fortuna actual del redactor	\$ 0.000.000
(...)	

Como se ve, he trabajado veintidós años para los agentes que tocan el clavicordio i también para los de la Hermandad de San José. Pero he tenido el gusto de poner en movimiento con mi pluma un millón de pesos. I también he tenido el gusto de verlos pasar de mis manos... a otras manos.

El Poncio Pilato, Don Mariano, El Arzobispo, El General Pililo, El Sacristán y El Tinterillo. La misma revista en decenas de cabeceras distintas, con los mismos redactores, dibujos y línea editorial. Hay en ese cambio perpetuo de nombres una especie de confesión: nada es lo mismo para Allende, nada tiene el mismo nombre; la continuidad, la estabilidad es imposible, la identidad es una guerrilla. Nada es siempre igual a sí mismo, todo cambia, nadie es nadie, pero al mismo tiempo nada cambia, los enemigos siguen siendo los mismos siempre: los obispos, los Edwards, los ricos, los peruanos. Siempre otro y nunca al pueblo le tocaba otro lugar que la oposición permanente. Oposición permanente que lo llevó a comienzos de la década de 1890 a ser completamente gobiernista. Gobiernista de puro opositor.

Las tiradoras

Una vez más, a comienzo de esa década el actor itinerante Juan Rafael Allende fue el fuego, las candilejas, los telones, los cuchillos que atraviesan los pechos de los héroes. Abandonó del todo el piano que tocaba en desvencijados galpones de campo por unos pesos y se lanzó a la batalla, es decir al drama, a las luces, al fuego.

Ritualmente fustigó el cohecho y la trampa armada que llevó a Balmaceda al poder. El nuevo Presidente representaba todo lo que llevaba décadas detestando: seminarista, rico además, eterno ministro, representante dorado de la elite más cerrada. Luego, cuando esa misma elite empezó a odiarlo y a llamarlo mesiánico, irresponsable, tirano, Allende emprendió la voltereta más peligrosa de su carrera y pasó del antibalmacedismo radical a la igualmente radical defensa del gobierno. Escribe en su nueva revista, *El Recluta*:

¿I Cucho Edwards el banquero?
Se llama hoy don Agustín;
Sin embargo el borrachín
Es redondo como un cero.
A no ser rico, licor
Despachara u otra cosa
En la popular, famosa
Damajuana Tricolor
Pero hoy en las discusiones
Toma parte en el Congreso,
¿I no ríen de este leso
Porque es dueño de millones!

Agradecido, el gobierno decide financiar sus pasquines: «Por publicación y circulación de dos mil ejemplares de una hoja suelta, mandada a publicar por el intendente de la provincia, don José Miguel Alcérreca, doscientos pesos.- J. Rafael Allende». Este, al ver la guerra acercarse, con los ejércitos del Parlamento en el norte y la sublevación de la Marina, acrecienta la virulencia de sus ataques. Hasta ahora había sabido ejercer la sorna, la ironía, pero no la rabia transformada en insulto franco y desinhibido. La guerra interna le abrió esa puerta, y cuando supo que un grupo de esposas y viudas se armaría contra el gobierno, imaginó así la escena de su entrenamiento:

-Es menester que nosotras (...) demos ejemplo de valor.

-Aprendamos a tirar...

-Yo sé.

-Y yo también.

-Y yo.

-¿Silencio! Digo que aprendamos a tirar al blanco, para cuando lleguen nuestros amigos del Norte. ¿Hai alguna que no sepa tirar al blanco? (Silencio profundo en toda la sala)

-Bien. Veo que todas sois francotiradoras.

Mejor. Ahora busquemos un individuo que nos afile...

-Yo tengo uno.

-Yo también.

-Y yo.

-¿Silencio! Digo uno que nos afile los puñales y los sables (...) Para ello creo que los mejores afiladores son los presbíteros. Así que cada una de vosotras se entenderá con su confesor...

Luego agrava su crimen sugiriendo que la pañoleta roja que las milicianas revolucionarias llevaban en el brazo había sido teñida con su propia menstruación. Después aclara que nada tiene eso de grave, que las prostitutas del puerto hacen lo mismo.

La batalla final no se hace esperar.

En la mañana del 29 venía, como de costumbre, a la imprenta, trayendo el material para el periódico en un carrujito que tenía para mi uso, acompañado de mi hijo mayor cuando en la Plaza Yungay me encontré con un amigo que me detuvo, interrogándome todo azorado.

-¿A dónde vas, hombre?

-Pues, a la imprenta, como de costumbre.

-¿Bárbaro!, no hagas tal cosa. Vuélvete a tu casa y pon a tu familia en salvo. ¿No ves que esta ciudad está embanderada?

-¿Y qué?

-Que la Revolución ha triunfado.

-¿Es posible?

-Y tan posible que ya las casas balmacedistas comienzan a ser saqueadas.

Azoté los caballos y me fui a casa de mi hermano Pedro Segundo a cerciorarme de la noticia, y si ella era confirmada, a poner en salvo a mi esposa.

Llegué a la calle de Cienfuegos, donde vivía mi hermano, y previas algunas diligencias para salvar parte de su mobiliario, lo tomé en mi carruaje, y nos volvimos camino de mi casa.

Balmaceda no llega a Concón, donde creía que lo esperaba la victoria de sus tropas. Un telegrama le anuncia que el gobierno ya no es suyo. Vuelve a Santiago, se encierra en la delegación argentina y después de días tortuosos escuchando celebrar a los victoriosos entre borracheras y saqueos, se dispara en la sien.

Ahora es Allende el hombre más buscado por la revolución. Sabía que todo se podía perdonar

menos haber tratado a las damas y mujeres de los parlamentarios de putas del pueblo enarbolando triunfantes su menstruación.

Después he sabido que mi imprenta fue saqueada a las 8 de la mañana del día 29 de Agosto, destruyendo con un combo las máquinas que no pudieron los saqueadores destruir a mano.

En la misma casa nos disfrazamos mi hermano, mi hijo y yo, cambiando nuestros trajes por el de lechuguinos y sacrificando mis bigotes, en aras de la libertad electoral.

Mi esposa, con los otros cinco de mis hijos (el menor de un año de edad), llegó luego con algunas prendas de vestir.

Ya era tiempo.

Pero el disfraz no basta. Un electricista inglés, por 400 pesos, denuncia a Juan Rafael y su hermano Pedro, que son llevados al calabozo para esperar la ejecución. Entonces el parlamentario Eulogio Altamirano rogó a la nueva Junta de Gobierno que suspendieran la ejecución hasta no hablar con ellos, corrió a La Moneda desde Valparaíso y allí dijo a los señores de la Junta: «El asesinato, que no fusilamiento, de León Lavín [periodista liberal fusilado días antes], ha producido muy mal efecto en las colonias extranjeras de Valparaíso, que califican de salvaje a este país, donde son fusilados los periodistas por hacer uso de un derecho que les acuerda la Constitución. Nos sería cuerdo, pues, repetir en la capital el escándalo de Valparaíso. No manchemos con más sangre el triunfo de la Revolución». Cuenta Allende: «Del mismo parecer fue don Ramón Barros Luco. Se le mandó entonces una nota a Carlos Lira comunicándole aquel acuerdo, nota que llegó a la Intendencia cuando nos bajaban al patio para fusilarnos».

Carlos Walker Martínez, jefe de los conservadores y exámito del club de teatro de Allende, lamentaría años después:

«Nunca nos arrepentiremos lo suficiente de no haber fusilado a Juan Rafael Allende».

Perro sin dueño

«Veinticuatro años contra el clero —se queja y se felicita Allende—, contra la oligarquía chilena y contra los pícaros de todos los partidos políticos. Veinticuatro años en que he sido víctima de las hostilidades y venganzas de todos o casi todos mis conciudadanos.» El exilio y la persecución no lo disuadieron sino que aumentaron

su preocupación por los temas teológicos. A ellos consagrará la mayor parte de sus nuevos panfletos. Confesaba así a su arzobispo favorito, Mariano Casanova, en una carta, haber visto cumplida en sí mismo, por intermediación del obispo, la multiplicación de los peces:

El lector recordará
Si no lo ha olvidado ya,
que Mariano, hace dos meses,
les rogó a sus feligreses
Pidieran a Jehová
Que el triunfo les concediera
a los de la sacristía,
Para que el Congreso fuera
Gente que con la herejía
afinidad no tuviera.
Pero el rebaño frailuno
Hoy mira con poco ahínco
El resultado importuno:
Herejes sesenta y cinco,
Y cristianos treinta y uno!

A pesar de que sus panfletos y diarios de cordel reflotaban un poco con la guerra civil, la persecución lo quebró. Había sido demasiado tiempo joven, insolente, encendido. Encuentra entonces en un perro abandonado la metáfora perfecta para contar quién ha sido y quién será en la historia de Chile. Sus *Memorias de un perro escritas por su propia pata* son un clásico del humor chileno (no es raro que otro de esos clásicos sea *Memorias de un buey*, del agricultor Fabio Valdés, que firmaba Pierre Faval). Como todos los clásicos, es un libro triste, un libro cruel, un libro que no esconde ni una sola decepción, ni una sola miseria de las que el perro y el autor se encuentran.

«Soy humilde, y como tal, no niego a mis progenitores. Soy hijo de una gran perra y de un perro no muy grande. Soy perro de presa pero no de presos», comienzan sus aventuras, que lo llevan a recorrer iglesias, calles, salones, cambiando de nombre y situación en cada una: «Mi nuevo amo me bautizó con el nombre de Chorrillos, nombre de guerra que no debía ser el último. Este cambio de nombres es corriente entre los racionales, por lo cual no me avergonzaba, ya que en Chile es tan frecuente que uno que ayer se llamaba radical o liberal mañana se llame monttvartista o conservador».

Incansable, intenta, en obras de teatro como *La república de Jauja* o en novelas como *Vida y*

«Nunca nos arrepentiremos lo suficiente de no haber fusilado a Juan Rafael Allende».

milagros de un pije, volver a escandalizar al país reconciliado, hijo de la guerra civil de 1891, de la que era la reliquia más incómoda. Enfermo y endeudado, sintiéndose traicionado por los viejos liberales, sin energía para emprender otro nuevo disfraz, otra inesperada metamorfosis, Allende, un hombre formado en las pasiones e ilusiones del siglo XIX, vio llegar el siglo XX entre una gira y otra de su teatro ambulante. El país pobre y rural en que nació existía sólo en apariencias. Las mansiones moriscas, los jardines japoneses, expulsaban cada vez más hacia las orillas de la ciudad los conventillos y cités obreros repletos de campesinos que fueron al norte a hacerse mineros y se quedaron cerca de las estaciones de tren sin poder salir de las marañas de prostíbulos y bares que rodeaban sus calles sin asfalto. Chile tenía ya 3.231.022 habitantes. La Chimba donde había crecido, rodeado de brujas y conventos, se llamaba ya Recoleta y los inmigrantes palestinos instalaban ahí sus primeras tiendas. El río rugía como antes pero ya no pasaba por el puente Cal y Canto, destruido por Balmaceda en un intento de dinamitar de una sola vez la era colonial.

Agustín Edwards, el tan odiado Agustín Edwards al que Allende había consagrado versos y prosas de injuria toda su vida, pasó a ser otro Agustín Edwards y a la vez el mismo. Ismael Valdés, y Pedro Montt, todos los enemigos de Allende gobiernan el país en una vistosa paz que parece perpetua. A ratos desesperado, a ratos ilusionado, ve a uno de los suyos, un balmacedista, Juan Luis Sanfuentes, manipular las combinaciones parlamentarias con mano maestra, arreglar las elecciones, hacer y deshacer coaliciones. Ve a los liberales subdividirse y unirse en torno de un nombre, un hombre, un primo, el amigo de una tía, el dueño de toda esta tierra de aquí al sur. Y ve su vehemencia perderse en cientos de folletos contrarios, de manifiestos de toda suerte, que hacen ver los suyos como reliquias de un siglo que creía aún en la ilusión de fundar Chile de la nada.

Ve todo eso, lo comprende quizás sólo a medias, pero lo huele a lo lejos, a lo lejos adivina que un año del siglo XX vale por cien de otros

siglos, y sabe que sólo la muerte en el paredón, sólo la estatua pálida del mártir lo hubiese salvado, sólo la inmovilidad le hubiese permitido no quedarse estancado en ese presente que él no comprende ni que lo comprende a él. Y desea, con una mezcla de coquetería y dolor, haber sido fusilado a tiempo, cuando era joven y valiente, cuando era invencible:

«Lo confieso: fue más benigno para conmigo el 3 de septiembre de 1891 todo un Carlos Walker Martínez, pidiendo la horca para mí, que lo son hoy todos los partidos liberales del país, condenándome al olvido y al abandono».

El 20 de junio de 1909, un año antes de las fiestas del Centenario de la Independencia, que habrían revivido quizás el ansia de sus panfletos, terminó por morirse de la manera más inesperada y humillante en que puede morir un polemista: en cama y de viejo, rodeado de su familia y seres queridos, casi en paz y completamente en guerra.

Rafael Gumucio es escritor, profesor de Literatura y director del Instituto de Estudios Humorísticos de la Universidad Diego Portales.



Hombre que mira **Leila Guerriero**

Sin perder de vista la perspectiva: cuando David Foster Wallace publicó en la revista *Harper's* «Deporte derivado en el corredor de los tornados» (1991), «Dejar de estar bastante alejado de todo» (1994) y «Algo supuestamente divertido que nunca volveré a hacer» (1996), ya era el autor de su novela *La escoba del sistema* (1987), de los relatos de *La niña del pelo raro* (1989), y trabajaba en la escritura y corrección de *La broma infinita*, más de mil páginas que, publicadas en 1996, estallaron con la potencia de un evento de dimensiones jurásicas en el rostro de la literatura norteamericana contemporánea. Dicho de otro modo: en los 90, a sus treinta y pocos, Foster Wallace era un escritor de ficción avezado y reconocido (y también un poco aterrado e insatisfecho, porque empezaba a descubrir que el caldero rebosante de ¿placer, prestigio? que esperaba encontrar al pie del arco iris de la vida de escritor no era tal) y, al mismo tiempo, un autor de no ficción casi bisoño. La revista *Harper's* le había publicado, en diciembre de 1991, «Tennis, Trigonometry, Tornadoes: A Midwestern boyhood», un texto autorreferencial sobre su adolescencia en el que empezaba hablando de su gusto por las matemáticas, continuaba discutiendo acerca del tenis, del viento endiablado de su Illinois natal, de la difícil morfología del terreno de su Illinois natal, de cómo el viento endiablado y la difícil morfología del terreno

afectaban las canchas de tenis y la forma de jugar al tenis en su Illinois natal, de la habilidad que él había desarrollado para sobreponerse a las diabólicas ráfagas de viento y a la difícil morfología del terreno que afectaban a las canchas de tenis en su Illinois natal y de cómo esa habilidad lo había transformado en un jugador más exitoso del que hubiera sido en condiciones normales, para terminar contando lo espeluznante que resultaba vivir en el Corredor de los Tornos (donde, de hecho, se encuentra su Illinois natal) y, atando todas esas digresiones matemáticas, climáticas, geográficas y deportivas en una sola escena que describía una práctica de tenis en la que él y su adversario habían sido sorprendidos por un tornado, en uno de esos cambios de rumbo espectaculares con los que lograba sumergir sus crónicas en atmósferas casi paranormales: «Ninguno de nosotros se había dado cuenta de que hacía bastantes minutos que el viento no soplabla ni nos metía la familiar arenilla en los ojos; una mala señal. (...) Era el 6 de junio de 1978. La temperatura del aire descendió tan deprisa que pudimos notar cómo se nos erizaba el vello». El artículo —que él había titulado originalmente «Deporte derivado en el corredor de los tornados»— gustó. Y llevó a todo lo demás. Que, por suerte, fue mucho.

En 1993, *Harper's* le ofreció escribir sobre la feria estatal de Illinois, y el resultado fue «Ticket

«El ensayo sobre el crucero –le dijo a Tom Stocca, en 1998– era de unas cien páginas, y creo que lo terminé cortando a la mitad. Cada vez que me quejaba, en *Harper's* me decían que, así y todo, era la cosa más larga que habían publicado jamás. Con lo cual yo tenía que callarme la boca; si no, hubiera parecido una prima donna más grande de lo que ya soy.»

to the Fair», publicado en julio de 1994. En 1995 la misma revista le encargó un artículo acerca de un crucero por el Caribe y el resultado fue «Shipping Out», publicado en enero de 1996. «Ticket to the Fair» y «Shipping Out» no son otra cosa que las versiones tamaño revista de «Dejar de estar bastante alejado de todo» y «Algo supuestamente divertido que nunca volveré a hacer», publicados en toda su extensión –con sus títulos originales– en un libro de 1997 llamado, precisamente, *Algo supuestamente divertido que nunca volveré a hacer*. (Foster Wallace, como todos los periodistas, tenía que adecuar sus textos a medidas humanas, lo cual era una pesadilla para su mirada devoradora y su escritura aluvional: «El ensayo sobre el crucero –le dijo a Tom Stocca, en 1998– era de unas cien páginas, y creo que lo terminé cortando a la mitad. Cada vez que me quejaba, en *Harper's* me decían que, así y todo, era la cosa más larga que habían publicado jamás. Con lo cual yo tenía que callarme la boca; si no, hubiera parecido una prima donna más grande de lo que ya soy»). Si «Deporte derivado...» había sido el auspicioso principio, las dos piezas siguientes –basadas ya no en la evocación y la memoria sino en ir, ver y volver para contar– fueron la definitiva puesta en marcha de una obra de no ficción que quizás, en un futuro no tan lejano, coloque a David Foster Wallace en el sitio que aún (¿por distracción, por omisión, porque el canon considera que es mejor ser rey en la ficción que emperador en territorios reales?) no termina de ocupar: el de haber sido uno de los más grandes, talentosos y originales periodistas contemporáneos. Alguien

que, treinta años después de que Tom Wolfe definiera las bases del Nuevo Periodismo, y de que esa nueva forma no presentara paradójicamente mayor novedad a lo largo de décadas, empezó a hacer algo que no se parecía a nada.

Es difícil saber hasta dónde hubiera llegado. Qué nuevas cosas hubiera podido arrastrar hasta la Tierra, desde los confines de la galaxia en que vivía, su milagrosa forma de ver el mundo.

«Empecé a escribir no ficción más que nada por razones financieras –le dijo en 2005 a Didier Jacobs–. En los tempranos noventa estaba escribiendo una larga pieza de ficción, no tenía trabajo y tenía muy poco dinero. Entonces un editor que yo conocía en *Harper's* me encargó un par de “ensayos sobre mi experiencia” para poder ganar un poco de dinero. Terminé disfrutando del género, y a la gente le gustaron algunos de los artículos, de modo que continué haciendo piezas de no ficción incluso cuando no necesité el ingreso para sobrevivir.»

Pero, ¿quién le enseñó a Foster Wallace a ser periodista? Es probable que su propia cabeza parlante haya sido el único maestro. Ese intenso monólogo interior del que hablaba en 2005 en *Esto es agua*, el discurso que leyó durante la ceremonia de graduación de los alumnos del Kenyon College, en el que les advertía acerca de «la esencial soledad de la vida como adultos» diciendo: «Estoy seguro, chicos, de que ahora ya saben lo extremadamente difícil que es mantenerse alerta y concentrado en lugar de ser hipnotizado por ese monólogo constante dentro de sus cabezas.

Lo que todavía no saben es cuántos son los riesgos en esa lucha». Soledad esencial y monólogo constante, mezclados con niveles sobrehumanos de autoexigencia («no soy codicioso con el dinero: soy codicioso con el respeto»), quizás dieron como resultado el método de la exageración: el no periodista que compensa su desconocimiento y su inseguridad haciendo diez, veinte, sesenta veces más de lo que un reportero convencional hubiera hecho y se transforma, así, en alguien con ojos de rayos equis, en una máquina de mirar que lo ve todo. Incluso, o muy especialmente, lo que no quiere ver.

En el segundo párrafo de «Algo supuestamente divertido...», Foster Wallace resume su hasta entonces escueto curriculum profesional, empezando a calentar los motores de su voz narrativa (un ser azorado o iracundo o humilde o humillado o incómodo, siempre alguien fuera de lugar, siempre alguien temiblemente inteligente): «Cierta revista chic de la Costa Este aprobó el resultado de enviarme el año pasado a una simple feria estatal para escribir una especie de ensayo errático. De forma que ahora me encargan esta especie de fruta tropical exactamente con la misma falta de orientación o pautas (...) No paran de decirme –por teléfono, de barco a tierra, con mucha paciencia– que no me preocupe (...) Dicen que lo único que quieren es una especie de gigantesca postal basada en mis experiencias: ve, sumérgete en el estilo de vida caribeño, vuelve y cuenta lo que has visto». Claro que en ese «cuenta lo que has visto» se jugaba todo: a los editores de *Harper's* debe haberles interesado, antes que ninguna otra cosa, obtener nuevas dosis de esa mirada marciana que había sabido transformar una feria de estado –un evento masivo y popular– en una radiografía del más horrible y bulímico vacío vital, apenas oculto bajo capas de autocomplacencia y alienación, disfrazadas a su vez de entretenimiento salvaje y comida grasosa. «Acabo de llegar de la Costa Este con el propósito de cubrir la Feria Estatal de Illinois para una revista chic de la Costa Este –escribe en el arranque de «Dejar de estar demasiado alejado de todo»–. La razón exacta por la que una revista chic de la Costa Este está interesada en la Feria Estatal de Illinois no la tengo muy clara. Sospecho que de vez en cuando los editores de esa clase de revista se dan una

palmada en la frente, se acuerdan de que el 90% de Estados Unidos está entre costa y costa y piensan en darle a alguien un salacot y ponerlo a hacer un informe antropológico sobre alguna cuestión rural y extravagante». El texto, escrito a la manera de diario, funciona por acumulación: de gente, de calor, de ruido, de aturdimiento, de incomodidad. Foster Wallace asiste a concursos de camiones y tractores, entra en corrales repletos de cerdos y aves de corral («Creo que así debe ser el ruido de la locura»), observa a distancia los intimidantes juegos del parque de diversiones, deambula, come, toma nota de cada diálogo, escena, detalle, ruido. Su estilo consiste en hablar poco, mirarlo todo y pasar mucho tiempo dentro de su propia cabeza, rumiando, filtrando la realidad para, después, disponer cada pieza en un puzzle sofisticado y traer al mundo una foto extraordinaria en la que una inocente feria de estado terminará por ser una versión moderna de Sodoma y Gomorra o un asqueroso apocalipsis ahogado en pop corn, y un crucero por el Caribe un viaje angustiante y desasosegado al corazón más negro de los trucos que la raza humana encuentra para no pensar en la insoslayable máquina de aniquilación que es la vida empujando hacia la muerte.

Si el paseo de Foster Wallace por la feria de Illinois termina con el gesto antiperiodístico por excelencia –cuando un hombre sujeto por un arnés está a punto de ser arrojado al vacío desde una torre de treinta metros (en eso consiste uno de los juegos del parque), Foster Wallace, espantado, decide no mirar, se da vuelta y se va, matando la crónica de un tiro en la nuca–, el arranque de «Algo supuestamente divertido...», con su cita al ritmo ominoso de *Aullido*, de Allen Ginsberg, es una ondulante secuencia de imágenes que hunden al texto progresivamente en un clima de degradación: «He visto montones de barcos blancos e inmensos. He visto bancos de pececitos con las aletas brillantes (...) He visto videocámaras que casi necesitaban una plataforma móvil (...) He regateado por baratijas con niños desnutridos (...) Con humor sombrío he visto y he registrado todas las modalidades de eritema, queratinosis, lesiones premelanómicas, manchas de la vejez, eccemas, verrugas, quistes papilares, panzas, celulitis femoral, várices». Todo apunta, desde el principio, a sostener la idea central del artículo: que un crucero como ese es una «enorme máquina primordial de

muerte y putrefacción». Foster Wallace descubre el velo de la amabilidad y el exceso de cuidados que reinan en el barco: si la encargada del departamento de Relaciones Públicas le asegura que la tripulación es una gran familia, él anota que, por el contrario, ve un barco «gobernado por un cuadro superior de oficiales y supervisores griegos durísimos», en el que los miembros de la tripulación se retuercen entre la posibilidad de ser castigados por sus superiores, el deber de atender a los pasajeros y el resentimiento hacia esos mismos pasajeros que podrían ser, potencialmente, los causantes del castigo infligido por sus superiores. («Algo realmente crucial acerca de los cruceros de lujo se está haciendo evidente aquí: ser entretenido por alguien a quien le disgustas profundamente y tener la impresión de que te mereces ese disgusto al mismo tiempo que te duele.»)

Tanto en la feria como en el crucero, Foster Wallace no hace ningún trabajo de reporteo previo y su guía para recorrer esos espacios es una brújula endeble: los folletos en los que se detallan las actividades. (En el crucero, además, descubre que el folleto de promoción contiene un ensayo escrito por Frank Conroy, prestigioso escritor ya fallecido, en aquel momento director del taller de escritura de Iowa, y se lanza en picado a demoler esa publicidad encubierta y masacrar a Conroy: «Un anuncio que finge ser arte es —en el mejor de los casos— como alguien que te sonrío con calidez solamente porque quiere conseguir algo de ti.») Su plan de abordaje consiste en un maquínico, lúdico y sicótico sometimiento al medio: hacer lo que hacen todos los demás. Sólo que, bajo su mirada, el resultado no es el que se espera (frenética diversión en la feria; laxos ríos de placer en el crucero), sino asfixia, malestar y alienación, y el efecto final resulta tan profundo, complejo y facetado (a pesar de que la técnica de abordaje podría parecer precaria) como tremendamente triste: «... a bordo del Nadir —sobre todo de noche, con toda la diversión

organizada, la amabilidad y el ruido del jolgorio—, me sentí desesperar. (...) un extraño deseo de muerte combinado con una sensación apabullante de mi propia pequeñez y futilidad que se presenta como miedo a la muerte. Tal vez se parezca a lo que la gente llama terror o angustia. (...) Se parece más a querer morirse a fin de evitar la sensación insoportable de darse cuenta de que uno es pequeño, débil, egoísta y de que, sin ninguna duda posible, se va a morir. Es querer tirarse por la borda».

Foster Wallace fue el autor divertido más triste del mundo (ninguno de estos artículos puede leerse sin reír y sin preguntarse, al mismo tiempo, «¿de qué me río?»). Fue el rey de las frases de brazadas largas, el príncipe de las notas al pie y las digresiones: «Una de las pocas cosas que todavía echo de menos de mi infancia en el Medio Oeste es la extraña e ilusa convicción de que todo lo que me rodeaba existía solamente *por mí*. ¿Soy el único que tenía esta extraña impresión privada de niño, que todo lo que había fuera de mí existía únicamente en la medida en que me afectaba de alguna forma...», escribe en «Dejar de estar demasiado alejado de todo», en una digresión solipsista cuyo sentido se expande hasta hacerse explícito muchas páginas después. Fue el campeón de las descripciones, de los símiles y las metáforas: «Desde aquí los ruidos del parque se oyen al mismo tiempo ensordecedores y amortiguados, como una crecida desde el otro lado del dique»; «La barandilla desde la que llevo a cabo la mayor parte de mi contemplación está en la cubierta 10, de forma que el mar está muy por debajo, y los ruidos que hace al chapotear y agitarse suenan lejanos y espumosos, y visualmente se parece a mirar un retrete cuando uno tira la cadena»; «El aire parece lana húmeda»; «La sensación general es como estar en el interior de un sobaco». Fue capaz de hacer algo para lo cual es necesario tener coraje, humildad, erudición y

Foster Wallace fue el autor divertido más triste del mundo (ninguno de estos artículos puede leerse sin reír y sin preguntarse, al mismo tiempo, «¿de qué me río?»).

soberbia: considerar varios puntos de vista a la vez –el suyo, el de otros– para construir párrafos de los que nadie salía indemne, cargados de algo mucho más peligroso que la incorrección política: la ausencia total de hipocresía: «No es nada profundo, pero en medio de los chillidos y jadeos del cerdo me llama la atención el hecho de que estos profesionales agrícolas no ven a sus animales como mascotas ni como amigos. Lo único que les preocupa es el rollo agrícola del peso y la carne. No sienten ninguna conexión ni siquiera en esta ocasión Especial autoconsciente para sentirla. ¿Y por qué no habría de ser así? Aunque estén en la Feria, sus productos continúan babeando, oliendo mal, tragándose sus propios excrementos y chillando, y el trabajo no se detiene. Me imagino lo que estos profesionales agrícolas deben pensar de los que estamos aquí haciéndoles arrumacos a los cerdos: los visitantes de la Feria no tenemos que ocuparnos de criar y alimentar nuestra carne. Nuestra carne simplemente se materializa en el puesto de salchichas rebozadas, permitiéndonos separar nuestros apetitos saludables del pelo, los chillidos y los ojos en blanco».

Su mirada iluminaba una realidad deforme pero, aun así, era la realidad. Llamaba a eso su «investigación excéntrica particular». Y, al parecer, le resultaba fácil. «No sé por qué la facilidad y el placer relativo que supone escribir no ficción confirma siempre mi intuición de que lo que realmente se supone que Debo Hacer es Ficción –le escribía en una carta a Don DeLillo en el año 2000–, pero así es, y ahora estoy aquí de nuevo flagelándome (en todos los sentidos de la palabra), alimentando la papelera y tomándome descansos de media hora para escribir cartas como esta que sigo contando como Tiempo De Escritura». «No soy un periodista, y no pretendo serlo –decía en 1998 a Tom Stocca–. Me pienso a mí mismo como un escritor de ficción (...) La ficción es más interesante para mí. Entonces me siento más asustado y tenso cuando escribo ficción (...) más preocupado por si soy bueno o no (...) La no ficción era más “Vamos a probar”. No soy un experto en eso y no pretendo serlo. (...) Por eso la no ficción era más una clase de juego.»

Lograba una magia extraña en esa clase de juego, en esos artículos que eran, a la vez, completamente arbitrarios y profundamente honestos, inquietantemente subjetivos (y hasta prejuiciosos) pero rebosantes de un raro

equilibrio –un aire de nobleza, elegancia y equidad– que los alejaba de toda idea de capricho. No tuvo, sobre todo al principio, experiencia, ni guía, ni editores atentos a sus preocupaciones: sólo su máquina de mirar. Pero su máquina de mirar era el telescopio Hubble: un artefacto de sensibilidad alienígena, capaz de ver lo más distante y remoto, y transmitirlo a la Tierra con niveles de detalle y belleza asombrosos; capaz de combinar chirridos dispersos repletos de estática y hacer, con ellos, una sinfonía prodigiosa.

Se suicidó, como se sabe, en 2008. Sus ojos bien abiertos probablemente le hicieron pagar muy caro el precio de tener que mirarlo todo, siempre, tanto.

Leila Guerriero escribió este texto como epílogo de David Foster Wallace portátil: *Relatos, ensayos & materiales inéditos* (Barcelona, Penguin Random House, 2016).

Palabras desencadenadas: **tres tanteos sobre los clásicos** **Margarita Valencia**

Las mujeres me dieron ya la ocasión de componer mil versos, mientras que las musas no me dieron nunca ocasión para hacer ninguno.

BOCCACCIO, *DECAMERÓN*

Cuando el sultán Shahzaman descubrió que su esposa le era infiel, se abandonó a la pena y enflaqueció hasta casi enfermar. Solo la constatación de que la mujer de su hermano también le era infiel logró devolverle la alegría. Y cuando este a su vez se supo engañado, abandonó su trono y se dedicó a vagabundear, hasta que llegó a la conclusión de que no había mujer casta en el mundo y volvió a su reino con la firme determinación de no dejarse engañar nunca más, propósito que logró a través del muy masculino y expedito método de matar a todas las mujeres con las que yacía.

La historia de la infidelidad de la esposa del sultán ha llegado a nosotros gracias a la recopilación de cuentos de origen indio, persa y árabe conocida como *Las mil y una noches*, y sirve de marco a decenas de historias de reyes y de pescadores, de enamorados y de cornudos, de demonios y encantamientos, y de hombres y mujeres que se enfrentan a estos con las herramientas de las que puedan echar mano. Como en tantos otros cuentos de su estirpe, el ingenio aparece a menudo y

soluciona el embrollo. En el caso específico de *Las mil y una noches*, el ingenio de Sherezada salva su propia vida (y la de todas las mujeres) y cura al rey de su odio; para ello, logra que noche tras noche su hermana Dinarzada y el sultán aplaudan sus extraños y entretenidos relatos y les promete algo mejor para la noche siguiente, «si el rey me perdona y me permite vivir».

El cuento siempre fue considerado marginal. «A diferencia de los relatos mitológicos, no pertenece a la cultura oficial –dice Florence Dupont–, y no tiene el prestigio de la epopeya ni la dulzura de la música. El cuento no es más que una historia ficticia.» Sin embargo, de todas las formas de la literatura, es la que dibuja con mayor precisión al hombre tal cual es, con sus imperfecciones y sus caprichos. Su mala reputación obedece, sin duda, al hecho de que los cuentos no quieren enseñarnos cómo debe comportarse un hombre; y a eso obedece también su inmensa popularidad: rara vez sucede en la vida real que optemos por la conducta heroica cuando la muerte nos espera. Lo más humano es preferir la vida y el afecto, y la continuidad que nos aseguramos gracias a ellos.

A esta tradición pertenece el *Decamerón* de Boccaccio, heredero a su vez de *El asno de oro*

de Apuleyo, quien promete a sus lectores en el preámbulo una variada colección de historias que acaricien «tu oído benévolo con un grato murmullo»; también los *Cuentos de Canterbury*, de Chaucer, contados para que el camino parezca más corto: «No queremos sermones... y procurad que vuestro relato no nos haga caer dormidos». Hermes, dios de los caminantes, lo es también de la elocuencia, de las palabras sutiles y persuasivas: y estas son fundamentales en el juego de seducción de los oyentes, a quienes se pide que ignoren los llamados de atención de su incredulidad a pesar de los genios y las brujas, de las ocurrencias fantásticas que salpimientan los episodios de la vida cotidiana que constituyen su materia y hacen menos duro el camino.

El mito o la epopeya demandan atento y respetuoso silencio, mientras que para el cuento la camaradería es indispensable: debemos convertirnos en cómplices a la hora de abordar el variopinto y siempre divertido fresco de su época que dejó Boccaccio a lo largo de las diez jornadas del *Decamerón*, un tributo al gozo y al amor, y a la inteligencia aplicada al logro del uno y del otro.

El ideal de hombre que nos propone la gran literatura conduce casi siempre a la guerra y a la muerte; en cambio los jóvenes contadores de cuentos del *Decamerón* y los peregrinos que se dirigen a Canterbury saben que los días transcurren entre momentos de virtud y momentos de necedad y malicia, a veces con humor y a veces con amargura o resignación, con deseos ilícitos y actitudes poco castas, y necesidades pedestres.

Se nos enseña que debemos aprender de Antígona, la más famosa y osada de las heroínas vírgenes, y no de la esposa de micer Ricciardo de Chínzica, la que prefirió a un pirata joven y fogoso a su esposo, rico y viejo. Debemos grabar en la memoria el nombre de Héctor, pero no el de Randolpho Lúfola, el mercader arruinado que sobrevivió a un naufragio. Pero el genial Boccaccio sabía muy bien que los «cuentecillos en vulgar florentino y en el estilo más humilde y sencillo posible» le ganarían un sitio en la muy decente y honorable posteridad, porque es así, encajando con mayor o menor maestría un cuento dentro de otro, como la mayoría de las personas vamos armando la vida.

... se trataba de lograr escribir a pesar de mi infelicidad, sin dejar que enturbiase y contaminase las cosas que escribía. Pero para lograr esto es preciso que la infelicidad no sea en nosotros una interrogación lacrimosa y ansiosa sino una conciencia absoluta, inexorable y mortal.

NATALIA GINZBURG

Hay historias que existen desde siempre, como el piso de tierra sobre el cual construimos nuestras paredes y nuestras oraciones. Y hay libros amasados en artesas de siglos, portadores de una cierta belleza y de una cierta verdad que de alguna manera todos reconocemos como esenciales. Son libros sin los cuales la humanidad se vería gravemente disminuida en su voluntad de perdurar.

Hay otros libros que brotan de la tierra incontenibles, como un géiser, porque lo que allí se dice debe ser dicho ya y sin restricciones, porque la voz que lo pronuncia no resiste más el silencio aplastante de la muerte. Estos últimos suelen acabar formando parte de una lista más o menos secreta de libros que todos los lectores recuerdan con afecto pero sin una justificación razonable, aparte del cariño por el momento en el que fueron leídos, o quizás un poco de nostalgia por la disposición a ser tocados de una cierta manera.

La primera prueba a la que se somete un libro es su capacidad de sobrevivir al paso de una edad a otra, pero la prueba ácida es la mirada de uno más joven: la profunda impresión que un libro suele causar en unos tiende a convertirse en una cierta curiosidad despectiva en los que vienen después. Y si bien la batalla por los clásicos se libra en terreno llano (y suele dejar pocos muertos y unas cuantas adiciones felices), inevitablemente cavamos el bache generacional cuando intentamos imponer a los que vienen después nuestras urgencias, y los libros que las consignan.

Ello no demerita la urgencia ni le resta una pizca a la emoción que nos produce abrazar causas impostergables y dejarnos envolver por la irresponsabilidad de la acción inmediata, aunque no podamos dejar con ellas un legado. Hay páginas que nos golpean como latigazos y nos obligan a levantarnos de la silla, a salir a la calle, a asediar a los amigos, para que el desasosiego sea compartido y nuestras preguntas desbocadas se sumen a la estampida de palabras que va por la grande, la sola desierta llanura dejando a su paso el porvenir. La mayoría de estas páginas se convertirán en

detrito, como los pobres versos de Alberti, pero son abono indispensable para el futuro.

No sé si alguien lee a Simone de Beauvoir hoy. El uso y el abuso que acusa mi edición de Penguin Books de *El segundo sexo*, con un Matisse en la portada y un forro de plástico transparente que le permitió a duras penas sobrevivir, traicionarían mi entusiasmo adolescente aunque quisiera negarlo. Y aunque no reconozco los subrayados y a duras penas entiendo los comentarios al margen, tengo claro que asimilé sin reticencias su larga y profunda reflexión sobre el papel de la mujer, una bofetada que obligó a la sociedad occidental a reaccionar con una violencia de la cual aún no se repone, y que despejó el camino para un cambio radical en la manera de hacer frente, entre otras, a la tradición literaria: no dejaremos de leer a Horacio en aras de la corrección política, pero ya nunca lo volveremos a leer ignorantes de su misoginia. Es posible que estos libros no lleguen al canon, pero cumplen la función primordial de desbrozar el terreno sobre el cual se construirán los clásicos: los libros urgentes saben que la inocencia del lector es un oxímoron insoportable.

«Al final entendí que existe el poder absoluto en lo que se refiere a la narrativa», explica el escritor nigeriano Chinua Achebe en un ensayo sobre la literatura surgida en África durante la colonización inglesa. Contra ese poder se rebeló Achebe en 1958 (dos años antes de que su país se independizara de los ingleses) cuando publicó su novela *Todo se desmorona*, con la cual quiso recuperar para su pueblo las narraciones que le pertenecen. Alguna vez Achebe calificó su novela de escéptica, pero en realidad es una novela dolorosa, una máscara de muerte impresa en un mundo del cual ya no queda registro. Los ensayos, en cambio, son quejosos y repetitivos, y sus apreciaciones literarias son tan torpes como las versiones de África que critica. Sin embargo su novela, contundente y radical, fue la primera de lo que se convertiría en la colección de autores africanos de Heinemann, la editorial inglesa, y abrió las compuertas para

una avalancha de autores africanos que hoy compiten con sus pares ingleses por el aval del establecimiento sin necesidad de una etiqueta étnica que los distinga.

Los hombres blancos muertos siguen siendo el grueso del canon occidental: no se discute. Pero las voces de la periferia estrechan el círculo y se niegan a callar lo que no se debe callar por más tiempo.

Si una cierta cosa fue dicha de una vez y para siempre en la Atlántida o en Arcadia, en el 450 antes de Cristo o en el 1290 después, no nos corresponde a nosotros los modernos volver a repetirlo, u oscurecer la memoria de los muertos diciendo lo mismo con menos habilidad y menos convicción.

EZRA POUND

«Los clásicos se han convertido en una vara exclusivamente dedicada a azotar muchachos de escuela», escribió Ezra Pound en una recolección de notas sobre los traductores del griego publicada en 1920. En ella cumple a su manera el ritual de iniciación en la tradición homérica, generalmente marcado por el tópico del empobrecimiento de la cultura y de su enclausamiento. Es un ritual que cumple más de 2700 años de vida y, a pesar del pesimismo que acompaña a los oficiantes en los últimos siglos, es un canto que celebra la insistencia de la literatura por encima de la fragilidad del papel o del papiro y del poder arrasador del olvido; la suma de millones de voluntades (y cuando digo millones no quiero que se piense en un número genérico sino en acumulación sólida de personas) y su alianza por encima del capricho de los ejércitos o de la tontería de los gobiernos, a través del tiempo y del espacio; y, sobre todo, la porfía en sobreponerse a los menos evidentes pero más nocivos efectos de la diversidad de las lenguas y de su mutación a lo largo de los años: es la traducción la que le da vida a la lengua.

La primera y más crucial de las traducciones a las cuales han sido sometidos los poemas

No dejaremos de leer a Horacio en aras de la corrección política, pero ya nunca lo volveremos a leer ignorantes de su misoginia.

El ideal de hombre que nos propone la gran literatura conduce casi siempre a la guerra y a la muerte; en cambio los jóvenes contadores de cuentos del Decamerón y los peregrinos que se dirigen a Canterbury saben que los días transcurren entre momentos de virtud y momentos de necedad.

homéricos fue la que los llevó desde sus orígenes orales hasta la página y los congeló allí. Pero cuando la difusión escrita se estableció definitivamente como vehículo de transmisión de la literatura, los textos empezaron a padecer otro tipo de mutaciones: en las copias del papiro al pergamino y al códice; en el paso de las mayúsculas a las minúsculas; en la adición de los signos de puntuación; en la división en 24 cantos.

El griego se perdió para Europa durante casi mil años tras la caída del imperio romano —ni Petrarca ni Dante leyeron a Homero en el original, cosa que no le impidió a Dante mandar al limbo al poeta griego—, y sin embargo los poemas homéricos sobrevivieron, y regresaron en el siglo 14, justo a tiempo para beneficiarse con la invención de la imprenta (la primera edición impresa de la *Iliada* data de 1488). Desde entonces se han visto inmensamente enriquecidos por la doble tributación de las versiones académicas y de las traducciones literarias, que se entrecruzan y se chocan y se retroalimentan logrando el milagro de mantener vivo el poema.

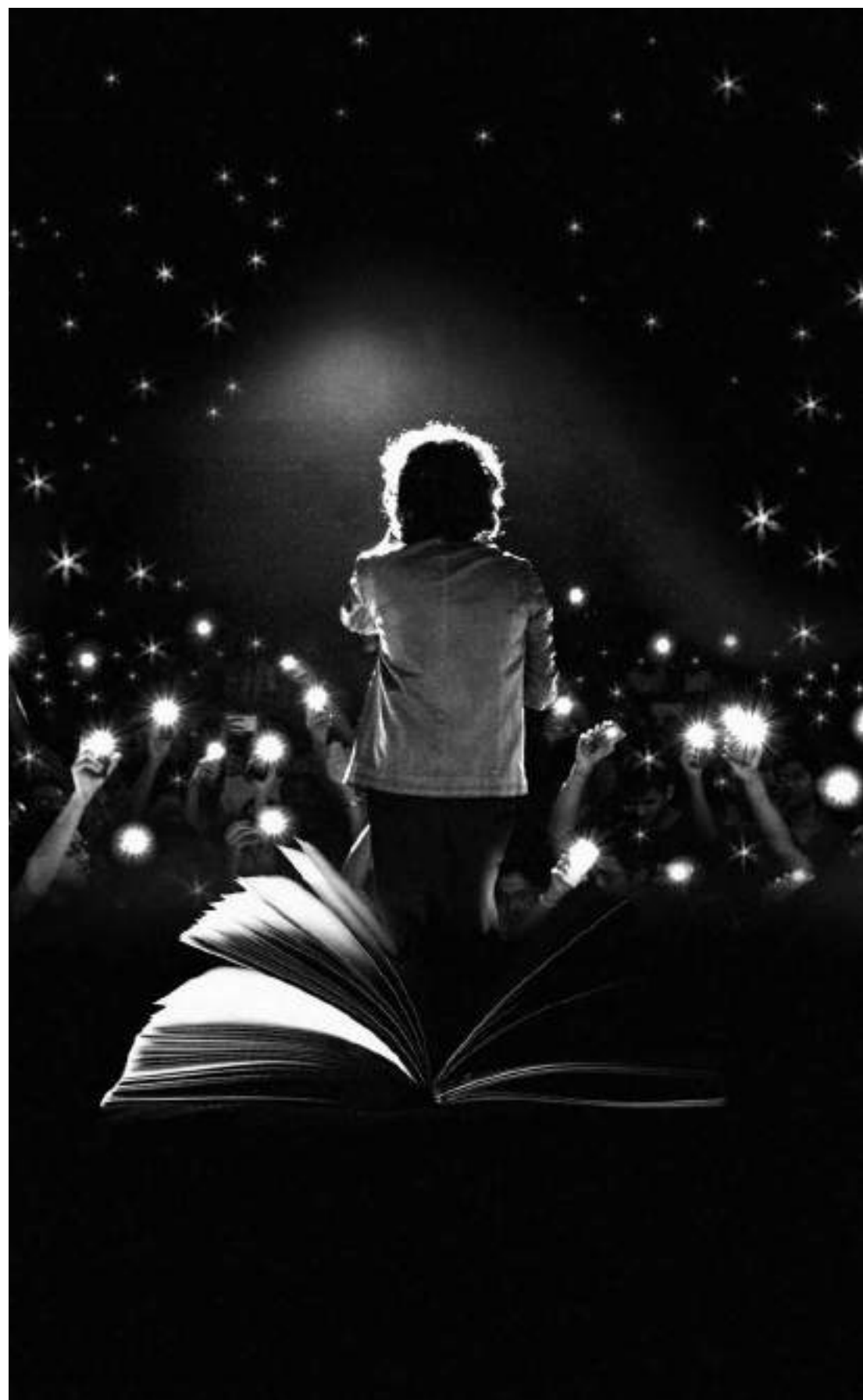
Entre las traducciones literarias de Homero ocupa sitio de honor la del poeta inglés Alexander Pope, quien tardó más de diez años en terminar su versión de la *Iliada* —de la *Odisea* solo tradujo la mitad y supervisó la otra mitad—, que le trajo fama y fortuna. Más de doscientos años después, el poeta norteamericano Robert Fitzgerald decidió emprender la tarea de «imaginar de nuevo [el poema], de manera que estuviese vivo de comienzo a fin». Amparado por una beca Guggenheim y un contrato firmado por el muy joven y osado Jason Epstein, que acababa de fundar Anchor Books, dedicó siete años a la traducción en verso de la *Odisea*. También en la década de 1950 se publicó la traducción de la *Iliada* del poeta Robert

Graves —famoso por sus novelas históricas y no por su obra poética—, cuya única justificación fue el descontento que le producían «todas las traducciones que he leído hasta ahora». Entre estas destaca (pero no salva) la del académico Richmond Lattimore, que busca «reproducir la velocidad y el ritmo del original».

El caso es que la prevalencia en el siglo 20 de las versiones surgidas de la academia le da la razón a Pound, y las traducciones justifican un poco su acusación de que los académicos «fueron inhabilitados para la vida activa o para cualquier contacto con la vida». La traducción en verso de Antonio López Eire, «en verso y muy literal», se devuelve como un bumerán contra cualquiera que trate de seducir a un joven lector con ella. Y la versión de Luis Segalá y Estalella —de la que se sirvió la maestra Gretel Wernher para transmitir a varias generaciones de estudiantes su pasión por la *Iliada*—, de 1908, acusa cansancio. Afortunadamente para los lectores en español, Gredos publicó en 1991 la traducción en prosa de otro académico, Emilio Crespo, tan cierta y fresca que sin duda será la *Iliada* de un par de nuevas generaciones.

Pope, Graves, Lattimore, Segalá, Crespo: las estanterías de las bibliotecas desmienten la chirrimía del empobrecimiento de la cultura a causa de la masificación y gritan a voces que la de Homero no es una lengua muerta y que todas las lenguas en todas las latitudes y de todas las generaciones siguen bailando alrededor de ese fuego. Y está bien que los nuevos danzantes sean empujados al ruedo por la vara del maestro: es hora también de admitir y de agradecer su contribución.

La editora colombiana Margarita Valencia dirige la Maestría en Estudios Editoriales del Instituto Caro y Cuervo en Bogotá. En 2014 publicó en Pre-Textos *Un rebaño de elefantes*, y en 2010, en la editorial Comares de Granada, *Palabras desencadenadas*, de donde se extraen estos textos.



Un arte espectral Norman Mailer

UNO A estas alturas, soy un poquito cínico respecto del oficio. Creo que hay una mística natural en la novela que es importante. Después de todo, uno está tratando de capturar realidad, y eso es extraordinaria y excepcionalmente difícil. El oficio es meramente una serie de estaciones intermedias. Pienso en él como en un sanbernardo con su pequeño barril de brandy bajo el cuello. Cada vez que te metes en problemas, el oficio puede mantenerte caliente el tiempo suficiente para que te rescaten. Desde luego, esto es exactamente lo que impide a los buenos novelistas convertirse en grandes novelistas. Robert Penn Warren podría haber escrito una novela importante si no hubiese tenido justo ese pequeño extra del oficio para sacarlo de todos los problemas en *Todos los hombres del Presidente*. Si no hubiese sabido nada sobre la literatura isabelina, lo que había en él de aspirante a isabelino podría haber producido una novela fantástica. Tal como fueron las cosas, sabía lo suficiente sobre el oficio para usarlo como escotilla de escape. Y su trama degeneró en una serie de entradas y salidas, confrontaciones, tragedias, rápidos gemidos y aflicción. Pero en realidad estaba forzando un escape de su problema literario, que era el terror de enfrentar una realidad política que podía abrirse a más y más ansiedad.

El oficio lo protege a uno de enfrentar realidades en expansión sin fin: el terror, digamos,

de perder tu novela en las profundidades de percepciones filosóficas con las que no estás dispuesto a vivir. Creo que este tipo de terror nos deprime tanto que producimos evasiones: como el oficio. De hecho, creo que esta adoración del oficio convierte a la literatura en una iglesia para esa vasta cantidad de escritores que se encuentran en algún punto de la curva estadística entre la mediocridad y el talento.

DOS Uno nunca es más consciente de su vanidad que cuando está en una gira publicitaria. Eres el centro de atención. Pero hay un precio. Además, eres un objeto que va a ser manipulado con la mayor eficacia posible. Cabe la posibilidad de que la carrera de los entrevistadores de los medios crezca o caiga un poco según el modo en que te manejen. Además, cuenta con esto: tres de cada cuatro entrevistadores no habrán leído tu libro. Eso tiende a llevarlos a hacer preguntas que les cuestan a ellos el 2% y a ti el 98%. Por ejemplo: «Hábleme de su libro».

TRES No es aconsejable para un novelista, ¡una vez que tiene éxito!, vivir en un ambiente de clase alta por demasiado tiempo. Como es un mundo de reglas rígidas, no puedes ser tú mismo. Hay un maravilloso reflejo incorporado en una sociedad semejante. Dice

En estos días tener una reseña desfavorable en *The Sunday Times* afecta mi billetera. Mi ego, sin embargo, permanece relativamente intacto. En cambio cuando era más joven solía considerar que una reseña desfavorable era un insulto personal.

así: si eres totalmente uno de nosotros, entonces no eres muy interesante. (A menos que tengas cantidades ingentes de dinero o una familia impecable.) Si tienes alguna *entré* es porque a ese mundo siempre lo han fascinado los disidentes, al menos hasta el punto en que se aburren de ti. Entonces estás afuera. Por otro lado, mientras estás adentro, incluso como disidente, hay ciertas reglas que debes obedecer, y la primera es ser divertido. (Me vienen a la mente Truman Capote y Jerzy Kosinsky.) Si empiezas a aceptar esas reglas más allá del punto donde disfrutas siguiendo la corriente como parte del juego, entonces te estás lastimando a ti mismo. Capote hizo de *consigliere* de la sociedad de Nueva York hasta que ya no pudo soportarlo y entonces empezó su autodestrucción con *Plegarias atendidas*. Kosinsky, que puede haber sido el invitado más divertido de todos en Nueva York, se suicidó durante una enfermedad en desarrollo.

CUATRO En estos días tener una reseña desfavorable en *The Sunday Times* afecta mi billetera. Mi ego, sin embargo, permanece relativamente intacto. En cambio cuando era más joven solía considerar que una reseña desfavorable era un insulto personal. El tipo que la había escrito era malo. Sin embargo, nunca le pegué realmente a un reseñista, cosa que digo con cierta nostalgia. Incluso me senté junto a Philip Rahv después de que él hubiera escrito una reseña atroz de *Un sueño americano*. Rahv tenía sus virtudes, bendito sea, pero el coraje físico no era una de ellas. Así que insistí en instalarme junto a él sobre un sofá en una fiesta, y mientras le sonreía, mantenía mi cuerpo apretado con firmeza contra el suyo, apoyándome contra él todo el tiempo durante el que tuvimos una prolongada conversación de treinta minutos sobre algo totalmente distinto. Estuve perfectamente amable todo el tiempo y todo parecía

bien, salvo que los dos estábamos inclinados de modo alarmante debido a que yo me apoyaba en él. Rahv sentía un pánico absoluto, esperando que yo lo golpeará. Debe de haber parecido un espectáculo extraño visto desde el otro lado de la habitación. Él era un hombre pesado, y es probable que los dos parecíamos dos rosquillas aplastadas juntas en un extremo de la caja.

CINCO Un éxito literario de grandes proporciones a menudo es una cuestión fortuita. *Los desnudos y los muertos* tuvo el *timing* más afortunado de mi carrera. En 1946, la gente ya no estaba tan interesada en las novelas sobre la Segunda Guerra Mundial. Pero *Los desnudos y los muertos* no apareció hasta 1948, y para entonces los lectores estaban listos. Si hubiese aparecido antes, no sé si habría conseguido el mismo impacto.

Por otro lado, cuando escribí *Noches de la antigüedad* (y esa novela me llevó once años), terminé deseando haber sido un poco más productivo para así poder aparecer doce meses antes. Eso podría haberme brindado una ola adicional de seguidores. Nueva York había presenciado una exhibición masiva sobre el tema en el Metropolitan, que después viajó por todo el país. Para cuando apareció *Noches de la antigüedad*, me había quedado atrás. Lo curioso, en su mayor parte, había perdido interés.

Algo parecido pasó con *El fantasma de Harlot*. Cuando se publicó en 1992, la guerra fría había terminado. Mucha atención directa había desaparecido. Cuando había empezado siete años antes, la gente seguía fascinada (como yo, por cierto) por la CIA. Lo que quiero señalar es: no escribas un libro con la idea de que la gente se va a sentir atraída por el tema (...). La situación está destinada a ser distinta para cuando la obra esté lista para ser mostrada. No hay necesidad de calcular. Es un tiro de dados al azar.

SEIS

Si alguna vez estás en una situación en la que has tenido suficiente éxito comercial como para estar en negociaciones con una compañía cinematográfica, no te preocupes por el hombre o la mujer número uno. Haz lo posible por lograr que el número dos apruebe lo que estás haciendo. Porque si al número uno le gusta lo que le ofreces y al número dos no, el número uno casi nunca te dará la orden de partida. Le conviene estar de acuerdo con la opinión declarada del número dos.

Podemos enfocarlo como una [proposición] lógica. Si Uno insiste en hacer tu libro y a la película que resulta de eso no le va bien, entonces Dos tiene una ventaja real. Cabe la posibilidad —si las apuestas han sido altas— de que él o ella algún día esté en posición de apoderarse del trabajo de Uno. Por otro lado, si Uno acertó al seguir adelante contigo y a tu película le va bien en la empresa, entonces Dos tal vez nunca le perdone a Uno por exhibir una perspicacia superior.

Por otro lado, si Uno se vuelve a Dos y le dice: «Está bien, no lo contrataremos», y a la película hecha por otros a partir de tu libro o guión no le va bien, entonces Dos puede sentirse lo bastante amable como para decir: «Estoy trabajando para un tipo bastante bueno. Me presta atención; me respeta. Eso es porque sabe que suelo tener razón». Desde luego, si la empresa que lo elige factura una buena cantidad de dinero, Dos queda en total desventaja.

Por lo tanto, la regla sugiere esto: llega hasta el número dos y ten la esperanza de que le guste tu trabajo.

Por otro lado, si has escrito lo mejor que puedes escribir, olvídate de estas cuestiones. Me ha llevado cincuenta años aprender este tipo de cosas. En ese sentido, aprenderlo no vale la pena. Después de todo, todavía tengo que averiguar cómo llegar al número dos.

SIETE

Una de las observaciones más crueles del idioma es: los que pueden, hacen; los que no pueden, enseñan. El equivalente debe ser: los que conocen la experiencia, aprenden a vivir; los que no, escriben.

La segunda observación es tan cierta como la primera: es decir, tiene algo de verdad. Desde luego, muchos jóvenes se han puesto en peligro a fin de poder recoger material para su escritura, pero, como tema que lo pone a uno nostálgico, ningún atleta, ejecutivo, político, ingeniero,

dirigente sindical, cirujano, piloto de aerolínea, campeón de ajedrez, prostituta, capitán de mar, maestro, burócrata, mafioso, proxeneta, reincidente, físico, rabí, estrella de cine, clérigo, o sacerdote o monja estadounidense importante ha surgido además como un novelista importante desde la Segunda Guerra Mundial.

Entre escritores «fantasmas», colaboradores y editores que les dan cuerda a las lenguas de los famosos el tiempo suficiente para tener sus memorias grabadas, podría decirse que puede encontrarse cierto tenue reflejo en la literatura de los largos corredores y las maquinarias enormes de ese molino social que es el mundo del esfuerzo humano: sí, más o menos el mismo que nos llega de una fotografía expuesta de modo insuficiente al tomarla, una imagen fantasmal que sustituye las luces originales y las sombras profundas del objeto. De ese modo, por cada buena novela sobre un sindicato que ha sido escrita desde adentro, tenemos diez mil novelas mejores para leer sobre autores y las actividades sociales de sus amigos. Los escritores tienden a vivir con escritores, así como los ingenieros de automóviles se congregan en los mismos clubes de campo de algunos suburbios que rodean Detroit.

Pero incluso cuando pagamos por el aislamiento social de los ingenieros de Detroit teniendo que mirar el montón repetitivo de sus diseños hasta que lo más asombroso acerca del automóvil es lo poco que ha sido mejorado en los últimos cincuenta años, del mismo modo la literatura sufre de su propio hueco endémico: estamos familiarizados en exceso con la sensibilidad de los sensibles y [somos] relativamente ignorantes acerca de la astucia de los fuertes y los estúpidos (...) El periodismo de investigación nos ha llevado a las entrañas de la máquina, sólo que no realmente, no lo suficiente. Seguimos sin tener mucha idea del alma de cualquier operador interno. Seguimos sin tener una clave, por ejemplo, acerca de lo que hace que el capitán de un equipo pueda tener un buen o mal día. Además, el mejor informe de investigación del Nuevo Periodismo tiende a descansar sobre una base ideológica demasiado estrecha: el mundo racional, irónico, orientado hacia los hechos de los medios liberales. (...) Los hombres que hacen el trabajo real no nos ofrecen una auténtica escritura, y los escritores que exploran las mentes de esos hombres las enfocan desde una posición intelectual que distorsiona la visión que tienen.

Por cada buena novela sobre un sindicato que ha sido escrita desde adentro, tenemos diez mil novelas mejores para leer sobre autores y las actividades sociales de sus amigos. Los escritores tienden a vivir con escritores, así como los ingenieros de automóviles se congregan en los mismos clubes de campo de algunos suburbios que rodean Detroit.

OCHO

Como novelista, quiero conocer todos los mundos. Nunca me cerraría a un tema salvo que me resultara repulsivo por completo. Aunque uno nunca puede dar por sentada su impermeabilidad a la corrupción, sigue siendo importante tener cierta idea acerca de cómo funciona el mundo. Lo que arruina a la mayoría de los escritores de talento es que no tienen experiencia suficiente, así que sus novelas tienden a desarrollar una cierta perfección paranoide. (...) Por ejemplo, ¿hasta qué punto la historia que nos rodea es conspiración, hasta qué punto simples cagadas? Debes conocer el mundo para tener cierta idea sobre esto.

NUEVE

Las cosas que yo defendía han sido derrotadas rotundamente. La literatura, después de todo, ha sido derribada en la segunda mitad del siglo xx. Es una observación lúgubre, pero piensen en esa literatura que fue una de las fuerzas que ayudaron a darle forma a la última parte del siglo xix: el naturalismo, por ejemplo. Uno puede temer que en otros cien años la novela sería tenga la misma relación con la gente sería que la obra en verso de cinco actos tiene hoy. La novela profunda será una curiosidad, a gran distancia de lo que la gran escritura ofreció una vez. ¿Dónde estaría realmente Inglaterra hoy sin Shakespeare? ¿O Irlanda sin James Joyce o Yeats? Si preguntan ustedes quién tiene ese tipo de influencia hoy en Norteamérica, yo diría Madonna.

DIEZ

Puedes escribir un libro muy malo, pero si el estilo es de primer nivel, entonces tienes algo que vivirá: no para siempre, pero sí por un tiempo decente. Un

ejemplo brillante podría ser *El hombre que fue jueves*, de G.K. Chesterton. Tiene una trama innegablemente tonta a menos que inviertas mucho en ella. Un crítico adorador de derecha puede hacer una tesis condenadamente maravillosa sobre los saltos simbólicos y la acrobacia de *El hombre que fue jueves* pero, en realidad, es casi tan tonta como una novela de Julio Verne. Sin embargo, la escritura propiamente dicha es fabulosa. El estilo es extraordinario. Los *aperçus* son espléndidos. *El hombre que fue jueves* demuestra el punto: el estilo es la mitad de una novela.

Extractos de *Un arte espectral. Reflexiones sobre la escritura* (Barcelona, Backlist, 2012. Traducción de Elvio Gandolfo). En 2017 se cumplen diez años de la muerte de Norman Mailer, el 10 de noviembre de 2007.

Dossier
De qué se ríe





Etgar Keret

«No puedo ser gracioso si todo está bien»

Mauro Libertella

El buen hombre llega algo cansado. Acaba de aterrizar en Buenos Aires y sin embargo dice que está contento porque esta vez se va a quedar más días en la ciudad y así la va a poder recorrer de verdad. Pero de pronto vacila, duda. «¿Cuántos días, *exactamente*, van a ser?», le pregunta a una chica que le lleva la agenda y ella, con la vacilación de los que saben que su respuesta es en realidad una mala noticia, le dice que va a estar *algo así como* cuatro días. Keret suspira resignado y toma un trago de su Coca-Cola, buscando algún tipo de consuelo en la cafeína. Está acostumbrado a esta vida; desde que publicó su primer libro, una especie de frenesí lector se desató en torno suyo y desde entonces vive de gira. Hoy es el escritor más leído de Israel, un director de cine premiado en Cannes y un narrador traducido a muchas lenguas. Nunca vamos a terminar de saber por qué un libro o un escritor se convierten en un objeto de consumo masivo y transnacional, hay demasiado azar y elementos extraliterarios en ese tipo de «consagraciones», pero en este caso es evidente que lo que hace Etgar Keret tiene un tipo de universalidad difícil de replicar.

Sus historias son fuertemente israelíes, judías y personales, y al mismo tiempo son también occidentales, ateas y grupales. Como muchos de los que han elegido la sustracción y el minimalismo como caja de herramientas semánticas, Keret dice lo que tiene que decir sin grandes prólogos

y usa todo lo que tiene a mano: las cosas que escucha por ahí, el humor de un linaje trágico, las percepciones de un hombre que parece siempre en estado de curiosidad. En los últimos años, la editorial mexicana Sexto Piso se empezó a hacer cargo de retraducir y publicar en nuestro continente varios de los libros de este escritor que para nosotros eran inhallables desde que su primera aparición en castellano (los cuentos de *El chofer que quería ser Dios*, publicado por Emecé en Argentina ya en 2004) no tuviera continuidad. Hoy, Siruela en España tiene también una buena biblioteca Keret en su catálogo. Algunos de sus libros son *Un hombre sin cabeza*, *Pizzería Kamikaze*, *Extrañando a Kissinger*, *Tuberías* y *Siete años de abundancia*, que se recorta del conjunto porque es un tipo de obra que Keret nunca volvió a escribir –textos autobiográficos que van del nacimiento de su hijo a la muerte de su padre– y que puede ser una ventana abierta al fondo de este hombre entrañable.

Arranquemos hablando un poco del humor.

¿Cuáles son las complejidades de hacer humor en Israel?

Yo creo que para tener humor necesitas tener obstáculos y problemas. Si todo está bien, no necesitas el humor. Así que, en ese caso, lugares como Israel son excelentes, porque allí se vuelve una especie de herramienta de protesta frente a

cosas que no puedes cambiar. Si no puedes cambiar algo, por lo menos haz un chiste sobre eso.

Bueno, quizás el famoso humor judío haya nacido así, ¿no?

Totalmente. Los judíos en la diáspora eran débiles y no podían cambiar la realidad, pero podían hacer un par de chistes al respecto. Posiblemente ahí haya un origen.

¿Cuando escribís te vas dando cuenta de si alguna parte del texto necesitaría un golpe de humor, un remate o un chiste?

Bueno, yo creo que el humor es siempre un efecto lateral de otra cosa, en general de una emoción. Si alguien dice «quiero ser gracioso», eso no funciona. Es como hacer el amor con una persona que quieres o con una prostituta: una de las dos experiencias es una experiencia vacía. Cuando te ríes, liberas otra emoción. Te diría que el humor es como el *airbag* de un auto: cuando pasa otra cosa, algún tipo de accidente, se libera. No sé si todo se puede controlar. A veces pierdes el control, haces o dices algo y a la gente le parece gracioso.

¿Y la gente te pide que seas gracioso en la vida, fuera de los textos?

Cuando mi hijo era chico me preguntaba: «¿Puedes ser gracioso ahora?». Y yo le decía que no, porque todo estaba bien. En general, yo soy gracioso con él cuando estamos en un restaurante y el servicio es horrible y ahí me salen millones de chistes. Pero si el servicio es bueno, estoy muy ocupado comiendo.

¿Qué opinás de esa idea de que solo los judíos pueden hacer chistes sobre judíos? Y cuando digo judíos podemos estar pensando en cualquier otra minoría.

En términos generales, no me gusta lo políticamente correcto, porque hablar de algo es un modo de sacarlo afuera, incluso los pensamientos más oscuros. Yo creo que el único modo de cambiar la realidad es con una comunicación fluida; si le prohibimos a alguien hablar de algo, no va a funcionar. Si alguien piensa algo sobre los judíos pero no lo puede decir, no hay modo de que yo pueda tratar de cambiar lo que esa persona piensa.

Supongo, entonces, por lo que decís, que para vos no hay temas sagrados, intocables. Pienso, por ejemplo, en el Holocausto.

En Israel yo hice un *sketch* sobre la explotación política del Holocausto y me acusaron desde altas esferas de estar burlándome del Holocausto. Y yo les dije que no, que con mi humor lo que quería era poner el dedo en el aprovechamiento político, que es algo de lo que no se habla, justamente porque parece ser un tema intocable. En el humor lo importante no es el texto sino el subtexto. Yo puedo escuchar a alguien hacer un chiste sobre vegetales y ser racista. Y puedo escuchar a alguien hacer un chiste sobre el Holocausto y ser humanista. Por eso no hay que detenerse en la barrera que implica la noción de un «tema».

Cuando ves una película de Woody Allen o lees un libro de Philip Roth, ¿sentís que hablan tu misma lengua?

Siento que hablan mi misma lengua pero que no hablan la misma lengua que los israelíes. Yo me siento parte de la gran tradición de los judíos de la diáspora. Yo me siento mucho más afín a Philip Roth o Bashevis Singer o Kafka que a los escritores israelíes, que pueden ser geniales, pero es otra tradición. La diáspora está fundada en el humor y en un tipo de reflexividad que siempre se está preguntando por el sentido de la existencia. En cambio la narrativa israelí tiende más a lo épico y a contar la historia de un grupo. Israel en muchos sentidos es completamente opuesto a la tradición de la diáspora.

Tus padres son sobrevivientes de la Shoah.

¿Cuándo te contaron la historia completa?

Nunca. Supongo que querían proteger a sus hijos e incluso protegerse ellos mismos de la memoria de esa tragedia. Ahora que mi madre es mayor, a veces habla de eso con mi mujer o mi hijo. Imagino también que tiene que ver con el lugar imaginario que nos creamos como padres: no queremos mostrar debilidad frente a nuestros hijos. Pero te diría que sé las cosas básicas y pocos detalles. Pero ella misma sabe pocas cosas, mi madre, porque era chica. Nadie sobrevivió de toda su familia, así que le quedó la memoria difusa de una niña.

¿Leíste muchos testimonios y relatos sobre los campos de exterminio?

No. Yo nací adentro de la memoria del Holocausto, así que ya fue suficiente. No vi *La lista de Schindler*, por ejemplo.

Yo soy como Immanuel Kant pero sin su cerebro: toda mi vida viví en una mismo barrio, en una misma cuadra. Pero hay lugares que me gustan. Me gusta mucho Australia, y además lo bueno de Australia o Nueva Zelanda es que escuchas el disparo de un cañón solo en el cumpleaños de la reina.

Te cambio de tema entonces. Sos uno de los escritores más leídos de tu país. Cuando eso empezó a pasar, ¿te cambió el modo de escribir? ¿Sentiste algún tipo de presión o inhibición?

Te voy a dar dos respuestas opuestas. Por un lado, mi hermano leyó mis libros y un día me dijo: «Tu primer libro de cuentos tiene relatos que suceden en autobuses, en el segundo las historias suceden en taxis y en el tercero en aviones». Se puede ver ahí un crecimiento socioeconómico, pero mi hermano me dijo: «Nada cambió, porque vos sufrís en colectivos o en aviones. Lo bueno del autobús era que te podías bajar en la siguiente parada. De un avión no te puedes bajar». Así que creo que muchas cosas en mi vida cambiaron pero la esencia siempre es la misma.

Y ahora te cuento otra anécdota. Cuando publiqué mi primer libro tenía veinticinco años. En aquellos años solíamos ir con mis amigos a unos clubes medio hípsters a los que no dejaban entrar a todos. Había un tipo en la puerta que decía tú sí, tú no. Cada vez que íbamos, no nos dejaban pasar y nos sentábamos enfrente, comprábamos unas cervezas y nos quedábamos mirando a las chicas lindas y haciendo chistes sobre los tipos con autos carísimos. Cuando publiqué mi primer libro, el tipo de la puerta no me dejó entrar y salió el dueño del lugar y le dijo al señor de seguridad: «¿No ves? Este es Etgar Keret». Nos dejaron entrar y nos dijeron que todo lo que quisiéramos era gratis. Pero por alguna razón mis amigos y yo estábamos deprimidos. Y uno me dijo: «Supongo que ya no vas a escribir historias de hombres a los que no los dejan entrar a las fiestas». Así que sí, hay una fricción y con el éxito algunas cosas desaparecen. Pero me gusta pensar en lo que me dijo mi hermano: algo cambia, no desaparece. Ahora tengo problemas diferentes.

Un problema del «éxito» puede ser que tus lectores estén esperando siempre lo mismo de vos. En ese sentido sería más difícil cambiar o probar algo distinto.

Lo que sucede ahí es que yo empecé escribiendo cuentos, de ahí trabajé en una novela gráfica, luego una película, después un libro para chicos, más adelante algo para la televisión. Siempre me interesa algo distinto. Mi agente y mi editor ya se resignaron. Hay algo incontrolable para mí en el proceso creativo. Supongo que eso me salva del problema que planteas.

Sabemos que escribiste tu primer texto cuando estabas en el ejército. El ejército es la experiencia compartida de todas las generaciones de israelíes. ¿Cuáles serían los elementos positivos y los negativos del servicio militar obligatorio?

Dame un rato para pensar algo positivo. A ver. Supongo que algo positivo es que, por más rico que seas, no puedes vivir tu vida aboliendo esa obligación. Yo estaba en un taxi el día que eligieron a un Presidente de Israel y el taxista me dijo: «Este tipo tiene olor a pata». Le pregunté cómo sabía eso y me dijo que habían estado juntos en el ejército y que lo hacían dormir afuera de la carpa porque el olor era insoportable. La idea de que un taxista y un Presidente hayan pasado algunos años juntos es una idea igualadora que puede ser productiva. Al mismo tiempo, una de las peores cosas del ejército, en esa misma línea, es que destruye tu individualidad. Dejas de ser Isaac o Demian o Paul y pasas a ser un soldado. Yo supongo que empecé a escribir por eso: no soy un soldado, soy una persona. Eso fue muy traumático para mí.

Para seguir en esa línea de lo bueno y lo malo, ¿cuáles son las dificultades y las facilidades de escribir en hebreo?

Cuando escribes en una lengua, siempre hay un escritor que proyecta una sombra terrible sobre esa lengua. Si escribes en castellano tienes a Borges, si escribes en italiano tienes a Dante, si escribes en inglés tienes a Shakespeare. En hebreo, la sombra la proyecta Dios. Con todo respeto por Proust o Chéjov, la Biblia vendió mucho más que todos ellos juntos. Así que escribir en la lengua de la Biblia es algo atemorizante y mucha gente sintió que tenía que escribir sobre temas «importantes» justamente por eso.

Pero te digo algo que me resulta fascinante del hebreo. La historia del hebreo es increíble en términos de la historia de la lengua. No sé hace cuánto nació el español, pero si tú hablaras con uno de los primeros hablantes del español hoy, no se entenderían. En cambio si Abraham se pusiera a hablar hoy con un taxista de Tel Aviv se entenderían perfectamente. Es la misma lengua. Por dos mil años, el hebreo existió como lengua escrita pero nadie la hablaba, porque los judíos de Europa hablaban ídich o latino, y entonces la lengua se conservó en una especie de cámara ascéptica. Y de pronto, esa lengua se descongeló. La gente la empezó a hablar, pero no había palabras nuevas; y no me refiero a palabras de la tecnología, sino a términos como rueda de auto o inodoro. Así que la lengua se abrió naturalmente a innovaciones, a importar palabras, a inventarlas. Entonces tienes una lengua que es al mismo tiempo clásica y caótica, antigua y abierta. Esa tensión es también la tensión de los israelíes: somos un pueblo antiguo en un país nuevo. Es una lengua oxímoron, que expresa perfectamente la contradicción israelí.

¿Por eso escribís en una lengua coloquial?

¿Como un modo de aprovechar esa electricidad?
Sí, por eso. Hay gente que escribe en una lengua «alta», pero a mí me resulta evidente que en Israel, como en casi ningún otro país, la lengua oral representa con exactitud las tensiones de una realidad complicada. Yo no quiero embellecer: quiero mostrar.

Al mismo tiempo todos en Israel hablan inglés.

Yo creo que eso tiene una razón muy sencilla, que es que nosotros no usamos el doblaje en el cine. Cuando ves televisión, siempre escuchas el idioma inglés, no un doblaje. Si haces un doblaje al español, vas a tener millones de personas que van a consumir ese doblaje. En cambio, si haces un doblaje al hebreo no vas a tener un público

suficiente para sostener esa industria, por eso se tomó la decisión de que todo fuera directamente en idioma original. Así todos nos volvimos bilingües, además de que solemos cargar palabras de nuestros padres y abuelos, que crecieron en otras lenguas como el polaco, el ruso o el ídich.

Si no vivieras en Israel, ¿qué país elegirías?

Yo soy como Immanuel Kant pero sin su cerebro: toda mi vida viví en una mismo barrio, en una misma cuadra. Pero hay lugares que me gustan. Me gusta mucho Australia, y además lo bueno de Australia o Nueva Zelanda es que escuchas el disparo de un cañón solo en el cumpleaños de la reina. En Israel la fantasía de muchos es vivir una vida aburrida.

¿En tu día a día vivís con miedo en las calles de tu ciudad?

No sé si miedo, pero tengo la conciencia de que de un segundo para el otro todo puede cambiar. Es raro vivir con esa conciencia. Te diría que no tengo miedo a un atentado o una explosión, porque crecí con eso y es parte de mi paisaje. Pero sí me da miedo cuando veo la presencia de fuerzas fascistas o extremas en la sociedad israelí. En la historia de los judíos, los peores momentos fueron aquellos en los que los judíos lucharon contra sí mismos.

¿Cambiaron con los años tus posiciones respecto del conflicto con Palestina?

Yo vengo de una familia con una mezcla muy rara de ideologías políticas. Mi padre era de derecha y también mi madre; no en el sentido de la derecha que tenemos hoy, sino más liberales, amantes del libre comercio. Mi padre siempre me decía: «Nadie sabe cuál es la verdad y hay gente con diferentes opiniones. Simplemente trata de ser buena persona». Mi hermana es una religiosa ortodoxa y vivió en asentamientos. Mi hermano es un izquierdista radical. Yo de chico, en el colegio secundario, tendía más a la derecha y luego fui virando. Crecí dentro de una narrativa en la que nosotros éramos los débiles y todo el mundo quería destruirnos. Pero ahora es evidente que los palestinos son más débiles que nosotros, entonces esa narrativa ya no funciona tan bien. En ese aspecto mi perspectiva política cambia todo el tiempo, pero creo que el cambio más grande sucedió durante mi paso por el ejército.

Cuando escribes en una lengua, siempre hay un escritor que proyecta una sombra terrible sobre esa lengua. Si escribes en castellano tienes a Borges, si escribes en italiano tienes a Dante, si escribes en inglés tienes a Shakespeare. En hebreo, la sombra la proyecta Dios. Con todo respeto por Proust o Chéjov, la Biblia vendió mucho más que todos ellos juntos.

¿Y crees que hay algún lugar para políticas de izquierda en Israel en un futuro cercano? Porque ahora el panorama es muy desalentador.

No. Con los acuerdos de Oslo hubo una sensación de que la gente estaba yendo hacia la izquierda, pero con el asesinato de Isaac Rabin hubo un rebrote derechista y la balanza quedó de ese lado.

En nuestros países se está leyendo mucho tu libro *Siete años de abundancia*. Fue tu única experiencia en la escritura de textos breves autobiográficos. ¿Te sentiste bien escribiendo esos textos?

Como escritor, siempre me sentí atraído por la ficción. Yo siempre decía que si inventaste una ficción puedes estar orgulloso, pero que si escribes sobre algo que te pasó no puedes quedarte con el crédito. Como lector, nunca leí una autobiografía, porque pienso que si te interesa una vida a la última persona a la que le tienes que creer es a la que la vivió, que tiene toda una serie de intereses sobre esa vida. Mi mente funciona enganchando metáforas: si vivo una escena la voy revistiendo con metáforas y formas ficcionales y queda una historia completamente distinta. Pero cuando nació mi hijo estaba tan abrumado que ese procedimiento mental no funcionaba. Quería hacer algo con esa experiencia pero no me salía el paso a lo ficcional, así que me puse a escribir este tipo de textos, más directos. Cuando lo terminé, a mi madre le encantó y me preguntó si iba a escribir otros libros así. «Tal vez cuando mueras», le dije. Pero por ahora seguiré con la ficción, porque me siento más cómodo ahí. Me resulta más fácil. Cuando escribes ficción del modo en que yo lo hago, nunca sabes lo que va

a pasar. Estás viviendo una aventura. Cuando escribo no ficción, en cambio, siento que estoy reviviendo una aventura. Quizás para el lector sea más divertido, no lo sé. Pero para mí es algo tortuoso: quizás no tenga tantas ganas de visitar momentos de mi vida, no me entusiasma escribir sobre algo que ya sé cómo es y cómo fue el final.

Bueno, pero hay distintos modos de contarlo y ahí está la aventura.

Eso es cierto. De hecho, creo que este libro finalmente tuvo un efecto terapéutico importante en mí porque pude reordenar, a través del énfasis, muchas cosas de mi vida. Hace un tiempo tuvo un accidente de auto. Estaba en Estados Unidos, me estaban llevando a un evento y el conductor manejaba muy rápido. Chocamos con otro auto. Estaba seguro de que me moría y en ese momento empecé a despedirme de la vida. Y luego de que una mujer policía vino y me sacó del auto, me di cuenta de que, en ese breve tiempo en el que me despedí mentalmente de mi gente, me había despedido de gente que antes no me había dado cuenta de que era importante para mí, como mi vecino, por ejemplo. Y en cambio no pensé en gente que hubiera asegurado que era muy importante. Esos instantes vertiginosos fueron un cambio de énfasis increíble. Supongo que algo así sucede cuando escribimos textos autobiográficos. Nos damos cuenta de que lo importante no era lo que creíamos y que quizás era otra cosa.

Mauro Libertella es escritor y periodista. Ha publicado las novelas *Mi libro enterrado* y *El invierno con mi generación*, y un libro de conversaciones con narradores latinoamericanos, *El estilo de los otros*.



Lo mataron por chistosito Rafael Gumucio

¿Qué es el humor? Durante mucho tiempo la ausencia de la comedia en la *Poética* de Aristóteles quizás no se sintió como una gran tragedia porque de alguna forma todos sabemos qué es, sin que nadie nos lo explique. O, más bien, sabemos qué es el humor justamente cuando no nos explican.

Las teorías del humor, basadas muchas veces en el análisis de chistes intraducibles que prueban el extraño sentido del humor del teórico, suelen ser un ejercicio arduo y estéril. Los psicólogos y los médicos pueden entender por qué y cuándo nos reímos. Pero el humor no es la risa y la risa no es siempre humor, como el erotismo no es siempre orgasmo. El humor es lo que no sabemos de antemano que es humor, o más bien lo que no queremos saber que es. La ausencia de un libro especial sobre la comedia que siguiera a la *Poética* de Aristóteles es la mejor forma de definirlo: el humor es ante todo lo que no es tragedia, aunque bien mirado casi todo lo que Aristóteles dice sobre la tragedia se aplica a la comedia. Es la razón de que Aristóteles o sus amanuenses prefirieran que el libro se perdiera, porque quizás contenía una sola frase: la comedia es una tragedia donde la gente ríe en vez de llorar.

Esa ausencia de la comedia como objeto suficiente para un libro la heredó entera la escolástica de Tomás de Aquino, una de las marcas mayores de la cultura occidental. El humor sería

la parte que falta a la hora de la reflexión seria, el hueco, el libro que no llegó. Un vacío que trataron de llenar como pudieron Kierkegaard, Hobbes, Bergson y Freud, sin llegar nunca a cubrirlo por entero. Aristófanes será entonces, para las sucesivas generaciones educadas en Esquilo y Sófocles, un descubrimiento clandestino. El *Satiricón* de Petronio o las obras de Plauto y Terencio serán para los estudiosos de Séneca, Horacio y Virgilio una suerte de escape, de recreo que justamente ha asegurado su supervivencia de generación en generación.

El humor tiene aún hoy un estatus que es una mezcla de prestigio y clandestinidad. Se piensa que es sano que una sociedad democrática exponga a la burla constante a sus autoridades y sus mitos, pero, a pesar de la condena unánime en el momento, no son pocos los pensadores, serios o no, a los que las ráfagas de dos fusiles de asalto sobre los dibujantes de *Charlie Hebdo* les parecen de alguna forma merecidas o explicables o comprensibles. En las sociedades musulmanas el método —acallar a los humoristas a balazos— podría considerarse exagerado, pero no la lógica que exige para la sana convivencia de la tribu que nadie se arrogue el derecho de burlarse de las convicciones, la fe o la apariencia del otro.

Así, entre nosotros el humor es al mismo tiempo algo sano y una enfermedad. Platón, antes que Aristóteles, carecía de esa ambigüedad.

¿Quién comprendió mejor a Sócrates: Diógenes y Aristófanes, que rescatan en toda su peligrosa originalidad la vagancia y el ingenio del maestro, o Platón, que quiere que el hombre que decidió no escribir ni enseñar se convierta en libro y lecciones?

Para él era una señal de crueldad intolerable, una muestra abierta de falta de cultura, un enemigo irreparable de la república que soñaba con establecer. Esa aversión radical al humor contrasta justamente con la figura de Sócrates, que es el que la expresa. De todos los filósofos, el más parecido a un payaso o a un anfitrión de *late show* norteamericano es justamente ese señor muy feo que andaba por las calles de Atenas interrumpiendo a cualquier paseante para decirle que no sabía nada, y que sacaba a la luz verdades incómodas a partir de preguntas también incómodas.

Sócrates, el Sócrates de Platón, que se ufanaba de no escribir y que pasaba la vida de invitado más o menos sorpresa en banquetes de jóvenes ricos, temía a la comedia porque intuía que él era un personaje de comedia. En *Las nubes*, Aristófanes lo muestra como un vividor cínico que explota la candidez de un joven y la paciencia exasperada de su padre. El Sócrates de Aristófanes está obsesionado con convertir a los dioses en nubes y en destrozar de a poco cualquier lealtad a la tradición, el país, la historia. La *Apología* en que Platón cuenta el juicio y condena de su maestro reproduce esas acusaciones, aunque le da la palabra al filósofo para defenderse de ellas.

¿Cuánto pesó *Las nubes*, esa comedia hilarante, en la condena de Sócrates? ¿No tenía razón de desconfiar Platón del chiste que había arrasado con todo lo que creía o quería creer? ¿No luchaba también a través de la prohibición de la risa contra los otros discípulos de Sócrates, los cínicos que exageraban sin piedad y sin temor el lado payascesco del maestro? Diógenes y sus amigos rescatan justamente a Sócrates, el comediante que no sabe nada y comprende todo, el hombre sin ataduras, el que podría haber dicho, como Groucho Marx, «estos son mis principios, pero si no les gustan tengo otros».

¿Quién comprendió mejor a Sócrates: Diógenes y Aristófanes, que rescatan en toda su

peligrosa originalidad la vagancia y el ingenio del maestro, o Platón, que quiere que el hombre que decidió no escribir ni enseñar se convierta en libro y lecciones? ¿Quién traicionó a Sócrates: los que le piden a Alejandro Magno que no les tape el sol, o los que educaron al maestro de Alejandro Magno en la contención, la solemnidad, la seriedad necesaria al poder? Una seriedad y una contención que finalmente ni el propio emperador fue capaz de mantener, convirtiéndose al final de su breve y febril existencia en su propio Diógenes el Cínico.

Todos los años, después del Festival de Viña, las autoridades y la prensa chilena me llaman, en mi calidad de modesto director de un Instituto de Estudios Humorísticos, para preguntarme por los límites del humor. Platón sabía antes que cualquiera cuál era ese límite: la muerte del humorista. Una muerte que estaba a la altura de su profesión. ¿Quién más que un humorista puede ahorrarle el esfuerzo al verdugo y tomarse el veneno por mano propia mientras les habla de la inmortalidad a los amigos que lo visitan? «LO MATARON POR CHISTOSITO», titulaba *La Cuarta* cuando aún solía reírse de los más siniestros casos policiales. El titular del diario popular podría aplicarse perfectamente a Jesucristo, que ante la acusación de que es hijo de Dios responde con un perfectamente humorístico «Usted lo dijo y no yo». Ni hablar del camello que no pasa por el ojo de la aguja, el juego de palabras de Pedro y piedra (sobre la que edificaré mi iglesia) y su negativa también a escribir o a trabajar en otra cosa que no fuera su permanente *stand up comedy* portátil, su *roast*, esas cenas en que los invitados uno a uno destruyen al comensal sin que este se pueda quejar.

Se sabe que Cristo reía pero la iglesia, perfecta descendiente de Platón, trató también de reprimir por siglos el humor y la risa que abunda en la boca de los tontos, como dice el menos

probado de los dichos. La risa fue por siglos, y es aún, a pesar de lo que queremos creer, una señal de desequilibrio psíquico, una señal de falta de contención, un placer que, como la glotonería y la lujuria, se podía perdonar pero sólo después de la debida confesión y contrición. Porque la risa es siempre contra alguien. Una falta de caridad evidente que no podía perseguir otro fin que herir, censurar, condenar.

Fue justamente por esa función de policía de las costumbres, de arma cargada, que de Hobbes a Baudelaire, pasando por Voltaire, la risa empezó a ser promovida, alabada, cantada. En los tiempos crueles que sucedieron al fin de la escolástica la crueldad del humor pasó a verse no sólo como inevitable sino como algo necesario. La risa no abundó ya en la boca de los tontos sino en la de los intelectuales, que a través de la ironía, la sátira o la parodia podían dejar anotadas las incongruencias de sus congéneres. Pocos, muy pocos, dejaban anotadas también las incongruencias propias. Y quizás por eso un aura de superioridad moral, de frialdad de juzgado, persigue el humorista hasta el día de hoy. Los chistosos siguen muriendo con regularidad pasmosa en dictaduras y dictablandas. Siguen siendo, para los mulás y los tuiteros, unos señores que se creen dioses, porque está claro que sólo Dios tiene para ellos el permiso de burlarse de los hombres y mujeres que ha creado. La ironía, la parodia, que vivieron su momento de gloria en el siglo xvii francés, han quedado para siempre marcadas por la revolución sangrienta que les siguió, de la que de alguna manera los «chistosos» Swift, Paine, Voltaire, Diderot, se hicieron responsables.

«No hay que confundir la libertad con el libertinaje», repetían en mi juventud cada vez que podían los columnistas de *El Mercurio* o

cualquier profesor de la Universidad Católica. Pero no cabe duda de que el humor es hijo del libertinaje y enemigo de la libertad (hay más y mejores humoristas conservadores que liberales). Luis xiv, rey absoluto, fue a buscar esposa en el lecho del poeta libertino Scaron. En su corte en que muchas libertades estaban prohibidas floreció el libertino Molière, que se burló de la misantropía, el tartufismo, la medicina, la galantería de las damas y los burgueses que intentaban ser gentilhombres. Murió mientras representaba ese papel (que en el fondo ejerció en la vida) y fue, a pesar de todos los honores, enterrado a oscuras y escondido porque después de todo era un actor, es decir un pecador. Molière, aplaudido por el rey y sus damas, alabado incluso por las víctimas de sus burlas, tenía que morir como las ramerías y los cómicos, enterrados de noche.

El humorista, esa persona que sus contemporáneos no suelen olvidar, no tiene derecho a la eternidad. Todo su trabajo consiste precisamente en negar la eternidad en la Tierra. Consiste en recordar que somos eso, tierra y entierro de noche y también a veces algo sublime, divino, extraño, inesperado. Es lo que la teoría más exitosa de entre las varias teorías del humor nos recuerda: lo que nos hace reír no es la ridiculez, o la simpatía, no es la cercanía o la distancia, sino la incongruencia. El humor es mestizo. No existe el humor de doble sentido porque no existe el de un solo sentido. El humor es la superposición contradictoria de sentidos inversos en un solo signo. Como con las placas terrestres cuyo mal humor los chilenos conocemos tan bien, el temblor de la risa nace del encuentro de dos placas enfrentadas en un mismo accidente geográfico, una seria, divina, contenida, importante, y la otra banal, vulgar, sexual o coprolática. Después del

El humorista, esa persona que sus contemporáneos no suelen olvidar, no tiene derecho a la eternidad. Todo su trabajo consiste precisamente en negar la eternidad en la Tierra. Consiste en recordar que somos eso, tierra y entierro de noche y también a veces algo sublime, divino, extraño, inesperado.

Los chistosos siguen muriendo con regularidad pasmosa en dictaduras y dictablandas. Siguen siendo, para los mulás y los tuiteros, unos señores que se creen dioses, porque está claro que sólo Dios tiene para ellos el permiso de burlarse de los hombres y mujeres que ha creado.

temblor, o tsunami (cuando el chiste se mezcla con ingesta de alcohol), el paisaje queda transformado y algunas casas destruidas. A no ser que, como en Estados Unidos o Inglaterra, la costumbre recurrente de ese tipo de temblor haya convertido la mayor parte de sus edificios públicos en construcciones antisísmicas.

El humor es un concepto médico. Los humores eran para la medicina griega líquidos que circulan por el cuerpo y determinan enfermedades y características de personalidad (los sanguíneos, los biliosos, y así). Con sangrías y pociones el médico debía conseguir un retorno a un equilibrio de los líquidos. Es lo que en castellano aún llamamos el buen humor. Y es el contrario exacto de lo que los ingleses a partir del siglo XVI empezaron a llamar humor. El compañero de juergas de Shakespeare, Ben Johnson, escribió en 1585 *Cada cual con su humor*, una obra que miraba con burlona ternura en cada uno de sus personajes el exceso de alguno de los cuatro humores que guiaban la salud de las personas. Esa transformación moral que consiste en disfrutar del desequilibrio ajeno es quizás una de las mayores revoluciones intelectuales de Occidente. El culto de Shakespeare, que exagera los rasgos más peculiares de todos sus personajes, expresando de la manera más elocuente sus manías, locuras y pasiones, es quizás nuestra forma de celebrar esa revolución silenciosa. Los defectos ya no son sólo un estado lamentable que la iglesia y la corona deben reprimir, sino un posible objeto de colección. Las gentes no son ya perfectibles sino perfectas en su imperfección. El otro no es tolerado por sus pecados, sino aplaudido por su monstruosidad.

Johnson y Shakespeare, que vivían entre enanos, malabaristas mancos y mujeres barbudas, habían aprendido que nada podía ser más

lucrativo que un defecto, ojalá de nacimiento. Sus obras no tienen piedad con ningún personaje, pero sí una especie de simpatía hasta por los más abiertamente malvados, que hace que ningún gran actor de origen judío no haya querido alguna vez encarnar a esa especie de resumen de todos los argumentos antisemitas que es Shylock en *El mercader de Venecia*.

El sentido del humor, de Johnson en adelante, no es sólo la capacidad de aguantar las caricaturas que te hacen, sino el placer dudoso pero real de encarnar esa caricatura. Es lo que hace admirables a Woody Allen, Richard Pryor o Sarah Silverman, la manera en que encarnan hasta traspasarlos los estereotipos raciales, sociales o religiosos con los que cargan. Lo que admiramos en ellos es que gracias a su talento ese peso deja de pesar, porque son capaces de hacer de los prejuicios ajenos y propios una forma de arte: el arte de ser hasta el extremo lo que el mundo entero cree que eres. Ese acto de magia suicida, equivalente a tomar tú mismo la cicuta para que esta deje de ser una condena y se convierta en una elección, hace que pases de reírte de ti mismo a reírte de los que se burlan de ti. No es tu ser profundo el que revelas, sino las ideas sobre quién eres lo que el espectador lleva a la sala. Como todo arte marcial, el humor se basa en la fuerza del enemigo y no en la propia. Es un arte de reflejos, en el que al final no se sabe quién está en el espejo de quién. Al revés del dicho, el que ríe antes ríe mejor, porque reconoce primero su propia imagen en la caricatura que se le presenta. La risa es eso, un reconocimiento que permite de pronto saber que aquí no hay dioses ni mendigos, que somos todos ridículos, perversos, pequeños, pero que al saberlo también somos divinos, conscientes, dignos. Restos de carnaval en plena monarquía

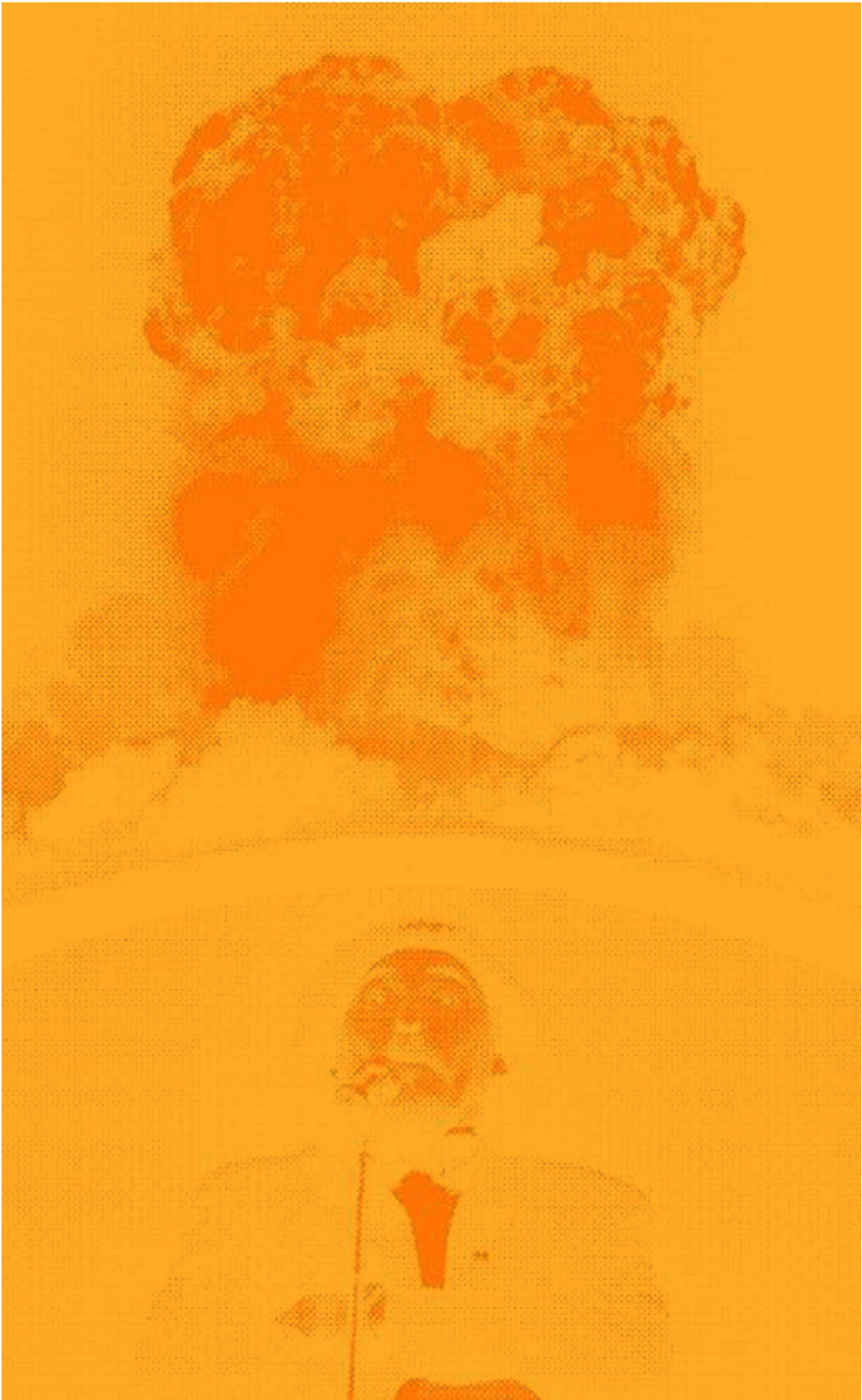
isabelina, fue el humor, o sea la filosofía que anima el acto del humor, lo que hizo posible la paradójica democracia monárquica inglesa. Fue el humor, justamente, lo primero que los puritanos de Oliver Cromwell quisieron reprimir; fue el humor como una forma de pacto de no agresión, o de agresión programada, de agresión sin sangre, el arma que permitió a Carlos II restituir la monarquía. Fue el humor, finalmente, lo que logró temperar los extremos de la monarquía sin que el hilo se cortara del todo. Cuando Winston Churchill, un humorista nato, hizo de su propia caricatura (un bulldog) una señal de orgullo nacional, quedó meridianamente claro que el humor no es únicamente un recreo permitido sino una forma de resistencia, de supervivencia, el arma que queda cuando todas las otras fallan. Churchill recordó a los ingleses que sólo los pueblos que se ríen de sí mismos no hacen el ridículo. Hitler y Alemania, ese milagro de seriedad sublime, fueron el ejemplo de lo contrario. Aunque, como anota Rudolph Herzog en *Heil Hilter. El cerdo ha muerto*, en la Alemania nazi nunca estuvo realmente prohibido reírse de Hitler, porque Goebbels y sus amigos más astutos sabían que los chistes eran una forma como cualquiera otra de desactivar la rabia, de volver normal el absurdo cotidiano de los campos de concentración y la guerra.

Ni revolucionario ni reaccionario del todo, ni pecador ni santificador, ¿de qué sirve el humor entonces? ¿Qué explica su supervivencia más allá de todos los anatemas? ¿Qué explica al mismo tiempo la incapacidad de los pensadores más finos e inteligentes para definirlo de un modo convincente? ¿Cómo se escapa de nuestras manos una y otra vez este extraño pez que, como el salmón rosado, salta al revés, remonta desde el mar el río donde nació? ¿Cómo se llama ese río si no se llama malentendido, la base de todas las comedias que recuerdo ahora? Y la base también de todas las tragedias, si lo pienso bien.

«Comedia es tragedia más tiempo», dice entre muchos otros el personaje encarnado por Alan Alda en la comedia (bastante trágica) *Crimes and Misdemeanors*, de Woody Allen. Pero es difícil que Edipo veinte años después de quitarse los ojos sea menos trágico que en el momento en que se cegó. Es cierto que sin modificar los hechos de *Edipo rey* se podría perfectamente construir una comedia. El *Ubú rey* de Jarry reproduce muchas de las técnicas y formas de

la tragedia clásica, de hecho, con la única diferencia de que su héroe es un obeso sin gracia, sin oficio ni beneficio, que viene de Polonia «o sea, de ninguna parte». ¿Por qué ese tirano sin piedad nos da risa y el pobre Edipo, que no es más que un tonto después de todo, nos da pena? La respuesta más evidente es que Ubú no se quita los ojos, ni Chaplin muere o se rompe las piernas cuando cae del cuarto piso. Cae preso, Chaplin; tiene hambre, sed, frío, es abandonado, despreciado, escupido. Pero no muere, y esa es la diferencia primera y primaria entre la comedia y la tragedia. La comedia es tragedia menos muerte, porque aunque mueran algunos personajes de comedia a nadie le extraña que en la próxima serie o el próximo capítulo resuciten.

Es quizás la razón de ser del humor: no hay otro lugar donde la gente no muera del todo ni para siempre. No hay contra la muerte otro antídoto más poderoso. Somos capaces de aguantar todas las burlas, el mayor de los ridículos, toda la vergüenza y las caídas con tal de que la risa cumpla con su promesa de no dejarnos morir.



Lo contrario de lo aburrido Esteban Catalán

La entrada de Wikipedia de Paul Vásquez, el humorista chileno conocido como El Flaco, está llena de errores y formas cariñosas para referirse al personaje. Hay un par de párrafos completos sin una coma; también fallan seguido los conectores y se pierden los verbos. Como no vemos a los autores de estas entradas, me gusta pensar que la del Flaco la pudo escribir mi tío Lucho.

Hace más de veinte años, en 1994 o 1995, mi tío compró un cassette con lo mejor de Dinamita Show, el dúo que componía el Flaco junto a Mauricio Medina, apodado el Indio. Cuando salíamos en auto, mientras se echaba a correr el cassette recitábamos los chistes. Yo era el Indio, él era el Flaco. Mi tío era un poco el papá y el hermano que no tenía: seguro y protector, choro y divertido. Como el Flaco, mi tío prefería los pantalones un par de tallas más grandes. Hablaba acelerado, teatral, moviendo la cabeza rápido y agitando el pelo largo que se dejaba en la nuca, un ruliento chocopanda.

Mi tío podría haber escrito esa entrada de Wikipedia porque escribía mal y le tenía cariño a Paul Vásquez. Recuerdo una frase suya un día que nos juntamos para ir al estadio y movía la cabeza rápido: «Vi al Flaco entrando y el loco era uno más», me dijo. «Era como yo.»

*

Es apodado El Flaco ya que en ese tiempo era muy delgado y además alto, lo que lo hacía ver más delgado aún.

*

Voy a cumplir treinta y tres años y aún no sé bien qué es lo que me da risa. Cuando era niño tenía una fijación por ver *Los Simpsons* en Canal 13. Cualquier capítulo de la temporada 2 a la 9 –y tal vez la 10– me hacía reír a carcajadas. Mi mamá se admiraba: decía que le costaba recordar otra cosa que me hiciera reír y entonces acercaba una silla para, en vez de mirar la tele, mirarme reír con el capítulo a sus espaldas.

Los videos de Dinamita Show –que mi tío encontraba en cada local de arriendo de VHS– fueron para mí algo extraño. La imagen mostraba un escenario simple, limpio, fácil de recordar. Un piso alfombrado rojo, un fondo celeste, los dos cómicos de fondo con coloridas ropas de gala, media docena de mesas, un público entre nervioso y divertido. Hay unas letras, «A.G. Producciones presenta a Dinamita Show», pero el encuadre queda a medio camino y sólo puede leerse después de que los cómicos recorran el escenario. Todo huele a improvisación, a falta de recursos. Y también a cercanía: por primera vez veía en una pantalla a alguien que repetía el lenguaje de la gente que conocía,

Por supuesto, Dinamita Show nunca fue realmente bueno. Sus chistes terminaban casi siempre en referencias a las hermanas o las mujeres de los otros. Era ese humor que cualquiera que siga las transmisiones de fútbol chileno conoce: siempre hombres, siempre fanfarroneando sobre algo a medio entender, abiertamente homofóbicos, hablando una jerga extraña.

por primera vez alguien hablaba como hablaban mis amigos, mi familia o mis tíos. Mi lenguaje estaba ahí por primera vez, en una pantalla con colores. Eso me hacía reír.

*

Es conocido por su graciosa frase: mañana mañana y por su desplante escénico tanto en las calles como en programas de televisión siendo reconocido por el público chileno.

*

Por supuesto, Dinamita Show nunca fue realmente bueno. Sus chistes terminaban casi siempre en referencias a las hermanas o las mujeres de los otros. Era ese humor que cualquiera que siga las transmisiones de fútbol chileno conoce: siempre hombres, siempre fanfarroneando sobre algo a medio entender, abiertamente homofóbicos, hablando una jerga extraña, como cuarentones que intentan convencerse a sí mismos de algo en una discoteca. Imitando a los relatores argentinos pero sin su gracia y sobre todo sin convicción: eso de preguntar dónde te quedaste anoche, eso de decir que eres una fiera, un campeón. Dinamita Show era apenas eso y la teatralidad del Flaco.

«¿Por qué no tenemos personalidad? —se pregunta el Flaco en uno de los videos—. Muchos culpan a los sistemas que han habido acá en Chile. Un problema político, piensan algunos. Otros piensan que es un problema social. Yo digo que están equivocados.»

El público está silente. *Los sistemas que han habido acá en Chile*, dice el Flaco. Jamás mencionará

a Allende, la Unidad Popular, a Pinochet, la dictadura, ni siquiera a Aylwin. Dinamita Show tenía esa opacidad perenne de los noventa. Recuerdo una frase del Indio para calmar al público de un casino después de un chiste de militares: «Tranquilos, compadre, si también tengo chistes de derecha». Luego se reía, tranquilo él, como Groucho Marx en un vestón celeste brillante.

El Flaco sigue su chiste.

«Yo digo que están equivocadas las dos partes. El problema que tenemos los chilenos es que nuestra idiosincrasia es así por culpa de los españoles. Y aunque te moleste, ellos son los culpables. Porque los araucanos, antiguamente, ¿cómo eran? Grandes, compadre. Morenazos. Los brazotes. Las piernotas.»

El Flaco se mira la entepierna con las dos manos formando un arco.

«Grandes, hueón.»

Se escuchan risas. «Y llegaron los españoles... Y mira ahora. Mira. ¡Mira!», dice con vehemencia apuntando al público. Encuentra ahí a un hombre que lo ha ido a ver: moreno, bajo, con una panza que sube y baja riendo nerviosamente.

«¡Mira esa hueá, hermano!»

*

Su madre, Gladys Vergara Stack de ascendencia Irlandesa, también fue comedianta y artista cómica, y es gracias a ella que El Flaco creó una de sus frases más famosas: «Mi mamá me los compró».

*

Cuando fueron contratados para el Festival de Viña, el Indio y el Flaco aparecieron en diarios

Yo dejé de ver los videos del Flaco y el Indio después del accidente. Me hice fanático de *El loco Chávez*, de Trillo y Altuna. *El loco Chávez* tenía de amigo a Malone, un publicista joven que usaba una polera que decía VIVA LACAN, y a Homero, un viejo que decía ser filósofo de café. Malone y Homero peleaban todo el tiempo. Leer el cómic me daba una extraña sensación de calma, de tranquilidad.

hablando de su esperanza de domesticar al Monstruo. La televisión, que emitía entonces telenovelas habladas en un idioma chileno inexistente, les auguraba el fracaso y mostraba sus imágenes de humoristas callejeros rápido, con incomodidad. Pero Dinamita Show se presentó la última noche de ese festival y marcó el rating más alto de la historia: era, por fin, el éxito.

Poco después de esa presentación, mi tío Lucho decidió irse a vivir al norte, a María Elena. Me explicó qué era un desierto: algo árido, feo, sin árboles, pero que pagaba bien. Dijo que podría venirse después de unos años a vivir bien a Santiago con la plata que iba a reunir en el norte. Me mostró un folleto de la mina que incluía entre las fotos una de la Plaza de Armas de María Elena, un rectángulo de polvillo con tarros oxidados en cada esquina. Dentro de cada tarro, un arbusto grisáceo para dar la impresión de una plaza.

«No hay árboles, pero pagan bien. Tenís que ir pa'l verano», repitió varias veces.

La imagen se parecía a las plazas de Maipú, pero la ausencia de verde, pese a los esfuerzos de los tarritos, le daba un efecto dramático. Nunca había pensado realmente en árboles hasta ese día: me di cuenta de que no me sabía el nombre de ninguno.

Poco después del festival Dinamita Show pasó a formar parte de nuestras vidas. En los diarios, en los estelares de televisión. La gente se creía que el humor del Flaco y el Indio era algo parecido a más libertad. Según cuenta Bryce Echenique en un ensayo sobre el humor, el diplomático y ensayista William Temple afirmó en 1690 que era un invento inglés. Temple lo

justificó así: «El comportamiento humorístico requiere de una sociedad muy libre para florecer». Es una afirmación que ha cruzado tres siglos sin que a nadie le interese demasiado refutarla, pero pienso en eso al recordar los medios chilenos de los noventa descubriendo a Dinamita Show: políticamente inofensivos, un mercado nuevo disfrazado de popular.

Para ellos llegó entonces la plata fácil, las fiestas con famosos, los ochocientos mil pesos mensuales en cocaína.

*

Este éxito los llevó a trabajar como humoristas en MEGA y TVN además de continuar publicando videos como Matriz Recagado (parodia de The Matrix Reloaded)

*

Visité a mi tío Lucho cuatro veranos en María Elena. A poco de llegar, encontró pareja y tuvo una hija a la que llamaba Ratón. Pasábamos los días más calurosos en el río Loa, una hilera de agua mínima en la que había que sumergirse por completo para evitar las hordas de zancudos. Incluso sumergiendo todo el tronco y parte del cuello seguían orbitando en torno a la cara, picando detrás de las orejas. El cuarto verano, recuerdo, mi tío Lucho y la Ratón podían recorrer las montañitas pedregosas que rodeaban el río a pie pelado, sin hacerse una herida siquiera, arqueando las plantas de los pies como unos animales extraños que no necesitaban zapatos. Luego volvían al río, en donde esperábamos yo y la novia de mi tío a ver qué traían. En los

Paul Vásquez fue primero humorista callejero, luego conoció el éxito, se estrelló contra esas luces. Luego volvió: tiene cincuenta y cinco años y es bombero voluntario. Dice que lleva tiempo limpio después de consumir cocaína por quince años. Después de gastarse el dinero aproximado de tres departamentos en droga.

recorridos buenos traían lagartijas; a veces solo piedras.

Vivían en un pequeño campamento cerca de la mina: una cama y un lavamanos y un baño cubiertos por una cortina. Además había una veintena de duchas ordenadas en un rombo al centro de los sesenta dormitorios del campamento. La comuna, hasta hoy, le pertenece a Soquimich: está alojada en los terrenos de la empresa y sus calles, sus casas y hasta el agua y la luz son suyos. Mi tío decía que la buena plata estaba por llegar. Nunca se quejaba y a cambio trabajaba y se reía mucho. Le dábamos vueltas a la salitrera en su auto, un Lada blanco viejo, yendo a comprar papelillos y marcianos. No me dejaba tocarlos. «Esto es para aguantar acá –me decía–. Te vea yo haciéndole a esto te saco la chucha.»

*

Luego de su tiempo de fama comenzaron los rumores de que Paul usaba drogas lo que no le vino bien al dúo, por este motivo en 1998 se separaron.

*

Mi tío había querido ser médico, pero no terminó la educación media y empezó a trabajar en la construcción y a conducir vehículos de carga antes de los dieciocho. Le gustaba manejar. A veces íbamos a comer a Tocopilla, en donde vivía la familia de su pareja. Estaban preparando el matrimonio. Me acuerdo de que había que dejar la ropa secando afuera por poco rato: si no, se impregnaba de olor a harina de pescado.

Un día fuimos a ver béisbol al diamante de la ciudad, que tenía veinte estrellas pintadas en las paredes, una por cada vez que habían sido campeones de Chile en ese deporte de gringos

y caribeños. Mi tío y su pareja habían peleado por la insistencia de él en vestirse con jeans para su propio matrimonio y él me dijo ahí la única frase ambiciosa que le escuché, con cara seria, de golpe, mientras miraba al tocopillano que salía a batear para quitarle el título a los santiaguinos.

–Qué importa cómo me vista si siempre voy a estar desnudo al momento de amar.

–Qué bonito eso, tío –le dije.

–Me salió así nomás.

Ese año vino a Santiago y fuimos a ver por última vez al Colo, que el 2000 hizo un campeonato horrible. A esa altura yo me había hecho hincha gracias a él: la primera vez que me llevó al estadio y me senté, vi a la gente, escuché las canciones y sentí que pertenecía ahí, que era mi lugar en el mundo. Existe una tendencia desagradable, ahora, a sacralizar los colores que elegimos en el fútbol. Mi tío me contó que era un club fundado por profesores normalistas y que el fundador, David Arellano, había muerto en la cancha defendiendo la camiseta. Lo dijo con orgullo y con tranquilidad. Ahora, me explicó, el estadio llevaba su nombre: Monumental David Arellano. Luego empezó a quejarse de que no pasaba el tipo de los sánwiches, fue a comprar uno y entonces vio al Flaco, un hincha colocolino furibundo como él. Me gusta imaginar el encuentro: mi tío viéndolo de lejos, sonriendo, y el Flaco levantando el pulgar derecho o simplemente las cejas para saludarlo.

Mi tío falleció en agosto del 2000 en un accidente, cuando manejaba el camión hacia el mineral. Tenía la edad que ahora tengo yo: treinta y dos años. Su trabajo era mover el vehículo lento por el desierto para mojar y marcar el camino a la mina, pero encontró a otro conductor

varado en el camino y se bajó a ayudar. Aparentemente, el camión averiado tenía la manguera mecánica atrapada en un fierro bajo el chasis, producto de los altibajos del camino. Mi tío se metió ahí abajo para intentar liberarla con una mezcla de voluntad y torpeza. La manguera, gigantesca, se desprendió del chasis hacia la tierra caliente: le atravesó el rostro y lo mató.

*

La dupla se vuelve a juntar para la cosecha de nuevos éxitos. Hasta que el 2003 Paul nuevamente cae en las drogas y en el alcohol, y despedidos del canal MEGA fue la gota que rebasó el vaso y Dinamita Show se separa definitivamente ese mismo año.

*

La comedia se consideraba sucia y vulgar hasta que Cicerón le atribuyó un poder catártico y purificador. Con el tiempo, fueron proliferando los dúos del tipo Dinamita Show y el humorista callejero se convirtió en recurso barato del horario *prime*. Yo dejé de ver los videos del Flaco y el Indio después del accidente. Me hice fanático de un cómic argentino, *El loco Chávez*, de Trillo y Altuna. El loco Chávez tenía de amigo a Malone, un publicista joven que usaba una polera que decía VIVA LACAN, y a Homero, un viejo que decía ser filósofo de café. Malone y Homero peleaban todo el tiempo. Leer el cómic me daba una extraña sensación de calma, de tranquilidad. Como si me quisiera convencer, contra toda la evidencia disponible, de que la adultez no eran mis propios marcianos, deudas y trabajos mal pagados, sino eso: una sucesión de tardes tomando café o cerveza con amigos.

*

A principios del 2004 Paul fue condenado a 301 días de reclusión nocturna y comprometerse a rehabilitarse.

*

Bryce Echenique recuerda que la única verdad grande como una catedral es que el humor es lo contrario de lo aburrido. No lo contrario de lo serio.

Paul Vásquez fue primero humorista callejero, luego conoció el éxito, se estrelló contra esas luces. Luego volvió: tiene cincuenta y cinco años y es bombero voluntario. Dice que lleva tiempo limpio después de consumir cocaína por quince años. Después de gastarse el dinero aproximado

de tres departamentos en droga. Apareció en un video en medio de los incendios forestales que arrasaron Chile en el verano, hablando con un periodista sobre la decepción de no poder controlar el fuego. Luego pide disculpas para interrumpir la entrevista y subirse a un carro porque hay que ir a combatir otro fuego, porque siempre hay otro fuego más.

Luis Muñoz fue primero estudiante, después obrero y después nada.

Esteban Catalán es escritor y periodista. En 2014 publicó *Eslovenia*.

Cómo se hacen **los chistes** **Mauro Entrialgo**

Mantiene el término humor cierta condición de concepto inaprensible, casi mágico. Cualquier intento de definición, sea poética o práctica, topa siempre con tal número de excepciones que rebajan su utilidad a lo anecdótico. Se trata del mismo fenómeno que encontramos en muchas otras grandes palabras como arte, amor o dios, y tiene la misma evidente explicación muy alejada de las pretensiones de intangibilidad metafísica con la que a veces se nos presenta. Sucede, simplemente, que con la misma palabra acostumbramos aludir a varios procesos, quizás relacionados de algún modo, pero en el fondo tan diferentes entre ellos que la definición rotunda que los acoja a todos con comodidad se resiste.

Advierto, pues, que la definición que propongo del humor es, más bien, una definición del discurso humorístico. Es decir: aquel tipo de humor que crean los seres humanos con esa voluntad. No me refiero al humor que podemos encontrar en la situación de ver a un transeúnte golpearse contra una farola por la calle, a la risa que nos produce el espontáneo eructo de un bebé o a ese instante en el que sonreímos y levantamos una ceja al contemplar determinada indumentaria que consideramos ridícula pese a que la persona que la luce no lo haga con intención cómica.

En esencia sostengo que el humor, entendido como discurso humorístico, es una forma de comunicación consistente en transmitir un mensaje

obviando porciones de información necesarias para su comprensión pero que, sin embargo, el receptor ya conoce de antemano. De esta forma, el receptor rellena los huecos gracias a sus propios conocimientos y la resolución del acertijo le produce una sensación placentera, característica y subjetiva que llamamos gracia, y que puede llegar a manifestarse mediante la risa o la sonrisa.

Consecuencias y propiedades

Si, por falta de habilidad mental, de experiencia o de conocimientos, el receptor no consigue rellenar las piezas que le faltan al mensaje, no será capaz de comprenderlo. Se dice, entonces, que «no ha pillado el chiste» o que «no lo ha entendido».

Si el receptor sí que es capaz de solucionar el acertijo, pero no obtiene esa sensación placentera, se suele decir que es alguien «sin sentido del humor». Aunque también es posible que el receptor que ha comprendido el mensaje no obtenga satisfacción alguna debido a que ha escuchado anteriormente el mismo chiste. Porque, de la misma forma que no nos produce ninguna diversión solucionar un crucigrama que ya hemos rellenado, un chiste que ya escuchamos hace un tiempo y que recordamos bien no puede producirnos gracia si ya lo resolvimos en otra ocasión.

El receptor también puede estimar que el chiste «no tiene gracia» debido a que adivinó

Un chiste que entiende todo el mundo no es un chiste, es un comentario, ya que para su comprensión en ningún caso son necesarias las porciones de información que se obviaron.

con demasiada facilidad las escasas porciones obviadas. De hecho, cuantas más porciones de información se escamoteen del mensaje, más difícil resultará de solucionar y menos personas serán capaces de conseguirlo, pero será percibido como «un chiste más gracioso» por aquellas que sí consigan descifrarlo. Del mismo modo, cuantas más personas sean capaces de entender un chiste, menos gracioso será porque mayor cantidad de receptores lo considerarán fácil de solucionar.

El grado de dificultad es una de las decisiones esenciales del humorista en la creación de un chiste: debe elegir ser muy gracioso para pocos o muy poco gracioso para muchos. O un nivel intermedio, quizás. Pero un chiste que entiende todo el mundo no es un chiste, es un comentario, ya que para su comprensión en ningún caso son necesarias las porciones de información que se obviaron. Para encontrar toda la gracia de un chiste suele ser necesario compartir la cultura de la persona que lo emite.

El humor como forma de comunicación tiene la propiedad de transmitir datos y opiniones con gran inmediatez y con mayor capacidad de difusión que el mensaje no humorístico. Por eso, debido a esta característica, cada vez es más empleado no solo como simple entretenimiento sino también cuando interesa propagar una idea o vender un producto en áreas en principio más áridas que el ocio, como la política o la publicidad. Como el receptor debe involucrarse para

concluir lo que se insinúa, esta participación en el resultado final suele hacerle sentir implicado y animarle a replicar lo escuchado haciéndolo llegar a nuevos receptores. Recordemos, además, que en la conclusión se obtiene una cierta dosis de placer y esto hace que cualquier información divulgada de modo humorístico se reciba con mejor predisposición que la propaganda tradicional.

Otra de las propiedades del humor es que casi siempre hace ver las cosas desde distintos puntos de vista, porque el chiste rara vez es un mensaje cerrado por completo. El receptor del mensaje debe dar vueltas a distintas opciones y, aun cuando la solución que encaje en la premisa sea solo una, en este proceso se verá obligado a observar las cosas desde distintos ángulos. No es casualidad que las religiones o los idearios totalitarios que procuran imponer un pensamiento único sean los mayores enemigos del humor.

Sin embargo, en esta misma característica poco cerrada del humor también se encuentra su mayor defecto como sistema de transmisión de mensajes. El humor es un tipo de comunicación muy inexacto. Ante un mismo chiste se pueden deducir conclusiones muy diferentes. En ocasiones, el humorista puede reforzar de forma consciente con fines artísticos esta particularidad que asocia al humor con la poesía, pero el político o el publicista que no controlen firmemente los mecanismos de elaboración del chiste pueden encontrarse con lecturas no deseadas, alejadas de las pretendidas.



Mecanismos

En la elaboración de un chiste, para conseguir que el receptor sea capaz de deducir la información escamoteada, se utiliza siempre una serie de estructuras que denomino mecanismos que son comunes a todas las culturas. Muchos mecanismos son lo que tradicionalmente se han llamado figuras retóricas, pero no todos. Un chiste tiene que contener al menos un mecanismo, pero se percibe como «mejor chiste» si contiene más de uno. Un chiste que contiene un solo mecanismo que resulta evidente es lo que llamamos «chiste malo».

Algunos mecanismos son el acertijo visual, el juego de palabras, el equívoco, la comparación, la hipérbole, la ironía, la ironía inversa, la contradicción, la desviación del discurso, el razonamiento perverso y el contraste de registros.

El acertijo visual aparece únicamente en medios visuales, como el chiste gráfico: en él, la información escamoteada se señala directa o indirectamente en la imagen.

En el equívoco el receptor del chiste conoce, o se le ha hecho saber, información de la que no dispone o que ha sido mal evaluada por el personaje protagonista.

En la comparación incluyo no solo la comparación según su definición clásica de figura literaria sino, también, todos los tropos: metáfora, alegoría, metonimia, sinécdoque...

La ironía es afirmar algo que no creemos cierto, pero dando a entender mediante el tono, el contexto y, muy a menudo, cierta tendencia a la hipérbole que no pensamos de verdad lo enunciado.

La ironía inversa es decir algo que sí que consideramos cierto, pero de tal manera que nuestro tono, el contexto inoportuno y el exceso de sinceridad obliguen al interlocutor a considerarlo una broma.

En la contradicción se afirma algo que datos evidentes, presentados o solo insinuados en el mismo enunciado, rebaten con rotundidad.

El razonamiento perverso llega a una conclusión absurda a partir de un desarrollo con apariencia de racional, pero con un pequeño fallo lógico en la deducción que hay que rastrear.

El contraste de registros consiste en utilizar lenguajes o formas características de un entorno en otro al que no pertenecen. Por ejemplo, radiar una receta de cocina con tono y modos de locutor deportivo o escribir una carta de amor con el formato de una solicitud administrativa.

Condimentos

Los condimentos son ciertos contenidos que se incorporan a la forma del chiste dada por los mecanismos y que refuerzan su condición de gracioso. Pueden clasificarse en tres

MECANISMOS	CONDIMENTOS	
<ul style="list-style-type: none"> • Juego de palabras <ul style="list-style-type: none"> • Equívoco • Comparación • Hipérbole • Ironía • Ironía inversa • Contradicción • Desviación del discurso • Razonamiento perverso o lateral • Contraste de contextos o de registros 	<ul style="list-style-type: none"> • Tabús <ul style="list-style-type: none"> - Sexo - Religión - Drogas - Escatología - Muerte, enfermedad y discapacidad 	
	<ul style="list-style-type: none"> • Cercanía <ul style="list-style-type: none"> - Pertenencia al grupo - Actualidad 	
	<ul style="list-style-type: none"> • Ruptura de protocolos <ul style="list-style-type: none"> - Social - Del propio medio 	

Un chiste tiene que contener al menos un mecanismo, pero se percibe como «mejor chiste» si contiene más de uno. Un chiste que contiene un solo mecanismo que resulta evidente es lo que llamamos «chiste malo».

categorías principales: tabús, cercanía y ruptura de protocolos.

Los tabús dependen de las culturas. En la occidental, suelen ser: la muerte, discapacidad o enfermedad, el sexo, las religiones, las drogas y la escatología. Pero en aquellas comunidades en las que, por ejemplo, exista una permisividad sexual social elevada el sexo no funcionará como condimento.

Los condimentos de cercanía son la actualidad y la pertenencia al grupo. Una misma estructura de chiste se percibe como más graciosa si incluye referencias a la actualidad social del entorno del receptor o remarca su pertenencia a un grupo ideológico, de gustos culturales, de índole nacional, de edad, deportivo, etc.

La ruptura de protocolos puede ser de dos tipos: social y del propio medio. La ruptura de protocolos social describe cualquier comportamiento que infringe las normas establecidas en determinado entorno social. La ruptura de protocolos del medio hace referencia a aquel mensaje que trasciende los límites habituales de los códigos de su medio, como cuando un personaje de una película se dirige a los espectadores o uno de historieta es capaz de ver los bocadillos de texto.

Un chiste que no tiene mecanismo alguno pero que sí tiene condimentos no es un chiste, aunque puede apreciarse como un comentario humorístico.

Un chiste que a uno o más mecanismos incorpora condimentos de muerte, enfermedad o discapacidad es lo que llamamos humor negro.

Un chiste que se estructura con uno o más mecanismos pero carece de condimentos es lo que llamamos humor blanco.

burlesca de retrete, el chiste gráfico, el chiste oral popular, el meme, la greguería, la leyenda ingeniosa sobre camiseta o la viñeta de humor gráfico son diversas manifestaciones de la configuración elemental del discurso humorístico: el chiste. Y, por tanto, se nos presentan todas ellas según las reglas y estructuras descritas.

Estructuras más complejas como el monólogo de cómico, la cuenta de Twitter humorística, la canción bufa, la comedia literaria o audiovisual son, en realidad, colecciones de chistes que pueden agruparse en torno a un tema, sucederse en base a simples disculpas dialécticas o imbricarse entre ellos de maneras más complejas que exceden la intención de este texto, que sintetiza mi modesta teoría sobre la construcción del discurso humorístico.

El español Mauro Entrialgo es músico, dibujante, comiquero y humorista, y se le considera uno de los autores de historietas más importantes de España hoy.

Configuraciones

El mote, la broma, la caricatura, la parodia, el tuit gracioso, con o sin gif animado, la pintada

La boca de los tontos

Sobre la risa en *El nombre de la rosa*

Daniel Villalobos



Guillermo de Baskerville entra al *finis Africae* (el cuarto secreto, el corazón de la trama de su novela) al final del sexto día. Lo hace acompañado de Adso de Melk, el novicio que narra la historia décadas más tarde y que es al mismo tiempo su Watson y su Sancho. Baskerville es un monje franciscano, la acción ocurre en una abadía italiana en 1327, y en las 557 páginas anteriores de *El nombre de la rosa* hemos visto sexo, crimen, debate intelectual, miseria teológica, torturas, conspiraciones gremiales y un infinito desfile de secundarios más o menos patibularios.

Y sin embargo, al final todo llega a ese momento: la iluminación en que el lector y Guillermo entienden que todos los eventos de los seis días anteriores no han sido más que decoración y despiste para lo que realmente importa: descubrir la identidad de un asesino que ha despachado a quien se le cruce por delante para proteger un secreto.

Ese secreto, por supuesto, dado que esta es la primera novela de Umberto Eco y que la acción transcurre en una abadía medieval, tiene que ver con un libro. Es una hermosa contradicción —una que Eco hace que sus personajes mencionen con frecuencia— que algo tan fácil de destruir como un manuscrito sea capaz de inspirar el miedo y la furia detrás de los crímenes que desfilan por la novela. En todas las épocas del mundo, desde Alejandría hasta la Alemania nazi, las personas han quemado libros para evitar que sobrevivan las ideas que detestan. En *El nombre de la rosa* hay un incendio y la biblioteca más magnífica de su tiempo se quema en una noche.

Pero antes de ese evento, la gran secuencia de acción del libro, Guillermo y Adso descifran por fin la forma de entrar en el cuarto secreto en el corazón del edificio y acceden al *finis Africae*. Y dentro de la habitación, como el minotauro o como Jack Torrance, está Jorge de Burgos, el bibliotecario ciego cuya moral draconiana espanta a todos los otros monjes. Eco no esconde el hecho de que el nombre de su villano es muy parecido a Borges, sumado a que es ciego, que alguna vez fue bibliotecario y que su poder supremo está en el centro de un montón de libros. Burgos es Borges porque algo que Eco entendió de los cuentos del argentino —y que sus devotos lectores no suelen mencionar— es que a Borges las muertes violentas le interesaron casi tanto como los poetas ingleses. El autor de *El Aleph* debe ser uno de los escritores más sanguinarios de la narrativa latinoamericana,

lo que le hace tan divertido de leer cuando uno lo descubre de niño. En el propio *El Aleph* hay un cuento sobre un impostor que le destroza la cara a un cadáver para fingir su propia muerte. Y hay otro sobre una muchacha vengativa que comete el crimen perfecto y otro sobre un teólogo que termina en la hoguera por su interpretación de las Escrituras. Y otro (uno de sus grandes cuentos) sobre un bandido al que se le deja trepar a la cabeza de una banda de criminales uruguayos sólo para terminar baleado por el viejo que pensaba haber derrocado.

En las historias de Borges corre tanta sangre como tinta y eso hace tan perfecto que Eco lo recupere en vida (Borges murió en 1986 y *El nombre de la rosa* se publicó en 1980) como máximo villano de un libro donde la gente se mata por el derecho a leer.

Porque —y esto es muy decididor— Jorge de Burgos tiende una trampa a todos los que intentan leer un manuscrito perdido que él esconde en el *finis Africae*. Pero su censura homicida es sólo un reflejo individual de las penas y los castigos que campean a su alrededor en el catolicismo de la época. Durante los días previos a la resolución del enigma, un inquisidor llamado Bernardo Gui se ha alojado en la abadía, y sus métodos de interrogación y justicia son menos elegantes que los recursos de Jorge, pero se originan en la misma absurda certeza de tener la verdad absoluta respecto del dogma.

El nombre de la rosa se publicó en una Europa donde estaban frescos los recuerdos de las operaciones de Septiembre Negro, del ataque a los deportistas israelíes en Múnich y del secuestro y asesinato del político demócratacristiano Aldo Moro. El propio Eco había mencionado en un artículo de 1978 (recopilado en *La estrategia de la ilusión*) el paralelo que podía establecerse entre el actuar carnívoros de las Brigadas Rojas y los cultos apocalípticos al estilo del reverendo Jim Jones, el hombre que en la selva de Guyana indujera un suicidio masivo después de convencer a más de novecientas personas de beber cianuro.

Por eso hay dos grandes líneas en la novela: por un lado, la pesquisa de Guillermo sobre las muertes misteriosas de varios monjes de la abadía; por el otro, un encuentro de alto nivel con dignatarios de diversos sectores de la iglesia, que acuerdan una tregua para debatir el futuro de la fe entre los muros del recinto. El gran drama del encuentro se descalabra por un par

de casualidades, además de por la intervención maliciosa de Bernardo Gui, más interesado en demostrar sus dotes de inquisidor que en buscar acuerdos entre los bandos en disputa.

Entonces queda pendiente lo que a ojos de todos –excepto de Guillermo y Adso– es el conflicto más pequeño, más mezquino, tanto que el mismo Adso lo describe exasperado como «una historia de robos y venganzas entre monjes de poca virtud». Guillermo le recuerda: robos y venganzas de baja estofa, tal vez, pero alrededor de un libro prohibido.

Y ese libro, el volumen por el cual Jorge de Burgos, faro intelectual, ético y humano de la abadía, ha estado dispuesto a matar, mentir y perder su alma inmortal, es el segundo libro de la *Poética* de Aristóteles. Que en la ficción de Eco es un volumen dedicado íntegramente al análisis de la comedia y la risa. Un volumen que entiende la risa, la ironía y la burla como herramientas de debate, susceptibles de ser aprendidas, administradas y aguzadas.

Pero, ¿por qué en una biblioteca llena de textos heréticos, diccionarios de demonios, apocalipsis decorados con los dibujos más perturbadores y poemas importados del corazón del islam alguien opina que Aristóteles representa el mayor peligro para la fe?

Esa es la interrogante que obsesiona a Guillermo y es la que recibe la respuesta más sorprendente de todas, una digna del propio Borges: porque, al ser obra de Aristóteles, ese libro le habría conferido a la risa un aura de respeto intelectual de alcance insospechado. La habría sacado de su lugar tradicional –la fiesta, la borrachera, la taberna, la mesa del campesino al final del día–, para convertirla en una herramienta contra aquello que Jorge de Burgos considera la piedra fundacional

de la iglesia: el temor de Dios y el miedo al infierno. No puedes temer a aquello de lo que te puedes burlar, explica Jorge a Guillermo en esa habitación apenas iluminada por una lámpara que oscila entre los dos y que será el origen del incendio de la biblioteca: «Al aldeano que ríe, mientras ríe, no le importa morir, pero después, concluida su licencia, la liturgia vuelve a imponerle, según el designio divino, el miedo a la muerte».

Guillermo al final tenía razón: todos los fastos y ceremonias del encuentro teológico no eran más que la versión aguachenta y adocenada del drama que ocurre en esa mesa, con ese libro y esa lámpara. El derecho a ridiculizar lo que nos parece ridículo versus la necesidad de castigar al burlón en aras del bienestar de la institución.

¿Era la iglesia en 1327 un factor de cohesión y orden más allá de los horrores perpetrados por sus emisarios? Desde luego. El punto de Jorge de Burgos en *El nombre de la rosa* es que ciertas ideas son más subversivas que otras. Por lo tanto deben estar escondidas, mantenidas a buen resguardo de ojos indignos o menos entrenados. Porque, y esta es una de las tantas ironías de la resolución del misterio, Jorge de Burgos no ha tenido problema en envenenar a media docena de hermanos, pero nunca se le pasó por la cabeza cortar por lo sano destruyendo el libro. El viejo profeta, fascinado por el espectáculo de su propia piedad, no se entera de que es más bibliotecario que monje, más erudito que cristiano. Tiene una opinión sobre el libro (nefasta, por cierto) porque pudo darse el lujo de leerlo.

El poder subversivo de ese mítico segundo libro de la *Poética* ha sido evaluado por un solo par de ojos, los de Jorge de Burgos, antes de perder la vista en algún punto de su vejez. Y esa evaluación ha venido de la experiencia personal: para

Todos los fastos y ceremonias del encuentro teológico no eran más que la versión aguachenta y adocenada del drama que ocurre en esa mesa, con ese libro y esa lámpara. El derecho a ridiculizar lo que nos parece ridículo versus la necesidad de castigar al burlón en aras del bienestar de la institución.

Guillermo comprende por fin que la risa puede ser muy peligrosa, que la burla puede hacer que te maten y que la ironía retórica que le ha acompañado toda su vida –y que él propone como una suerte de higiene intelectual– es para Jorge de Burgos una herejía digna de castigo.

declarar un material peligroso al punto de confinarlo a la oscuridad de lo prohibido el censor en algún punto de su corazón debe haber sentido el vértigo de la subversión, el cambio de idea. Jorge de Burgos es como el perro del hortelano. Detesta el manuscrito porque le hizo dudar, no se atreve a destruirlo porque un libro capaz de hacerle dudar por cierto debe ser un gran libro, y prefiere empapar las páginas con veneno para que cualquier incauto que aspire a enterarse de esas ideas termine muriendo de un modo atroz.

Eres el diablo, le dice Guillermo de Baskerville, un minuto antes de que la lámpara se apague, se vuelva a encender y termine iniciando la quema de lo que era «la biblioteca más grande de la cristiandad». Si pudiera te pondría en ridículo, le dice, te pasearía desnudo cubierto de plumas para que ya nadie te tuviera miedo.

Jorge de Burgos, gran villano y gran lector, no se ofende. En vez de eso, se echa a reír. Guillermo ha descifrado la identidad del asesino, pero ha fracasado en todo lo demás. El abad que lo comisionó para investigar los crímenes ha muerto, el encuentro pastoral se ha ido al carajo y nadie tiene ya interés alguno en saber por qué murieron los monjes. Guillermo es como Erik Lönnrot, el trágico detective que protagoniza el borgeano «La muerte y la brújula». Al igual que Lönnrot, Guillermo ha creído seguir un orden oculto en una serie de crímenes, para luego entender que no hacía nada más que recoger las migas de pan que le iba dejando el asesino. Lönnrot cree estar descifrando una conspiración jasídica cuando en verdad sólo está cayendo en la trampa de un viejo enemigo. Guillermo de Baskerville se obsesiona con la relación de las muertes con las trompetas del Apocalipsis, cuando en verdad las pistas son sólo un juego de espejos propuesto por su rival.

Imaginando un orden falso, el detective con sotana ha llegado a una verdad. No le sirve, y apenas tiene tiempo de disfrutarla porque ya ha pasado un minuto y la biblioteca está a punto de arder. Pero en el intertanto Guillermo comprende por fin que la risa puede ser muy peligrosa, que la burla puede hacer que te maten y que la ironía retórica que le ha acompañado toda su vida –y que él propone como una suerte de higiene intelectual– es para Jorge de Burgos una herejía digna de castigo.

Como el peor secundario de Agatha Christie, este intenta eliminar la evidencia tragándose-la. Comienza a devorar las páginas del dichoso manuscrito dejando a sus perseguidores en la oscuridad completa del *finis Africae*. Pero la broma cruel de su dogma ha llegado demasiado lejos. La lámpara de Adso cae sobre un grupo de libros y la biblioteca empieza a arder. Eco le dedica a la descripción del incendio las páginas más hermosas de la novela. También lo ocupa como escenario para que Guillermo, agotado, cubierto de ceniza, sangre y barro, le diga a Adso la frase más desoladora de todos sus diálogos: «Las únicas verdades que sirven son instrumentos que luego hay que tirar».

El gran detective se retira de escena perdido, roto y convencido de haber visto el principio del apocalipsis. Su discípulo Adso, ya viejo y senil, escribirá la historia como testimonio y registro, a sabiendas de que nadie lo leerá, no porque sea un texto de subversión audaz, sino porque contiene una historia mínima, de monjes asesinados en una abadía olvidada, en una semana de eventos desafortunados donde la única risa que se escuchó fue la del hombre empeñado en que nadie riera, nunca, jamás.



La (re)torcida mueca de Jorge Díaz Pedro Bahamondes

«Yo pasé la mitad de mi infancia en cama con amigdalitis. Miré moverse sombras en el techo durante días enteros, semanas, años... Esa era la televisión de ese niño enfermizo de los años 40. Allí se desarrollaban aventuras salvajes y, por supuesto, imágenes prohibidas. Creo que en ese techo con manchas de humedad empezó todo. Ahora sigo mirando el techo, igual que entonces, sólo que ahora me pagan por eso», anotó Jorge Díaz en *El memoricidio*, de 1994, un texto que hoy, a diez años de su muerte, debemos asumir como su más fiel autobiografía.

Hilvanados unos con otros u ocultos entre la madeja, los fragmentados recuerdos que la componen iluminan con minúsculos destellos la silueta que nos quedó del Premio Nacional de Artes de la Representación de 1993. Tímido por fisura genética, según sus amigos, de un humor intimidante, trabajólico y obstinado con la idea de que lo íntimo era tal, se le recuerda como el exitoso dramaturgo que fue más que como el hombre aparentemente insatisfecho que se escondía detrás de él.

«Soy del signo Piscis, y los que hemos nacido en esa zona zodiacal vivimos sumergidos en la niebla del misterio y del miedo», escribió en 1987. Su amigo y colega el arquitecto Luis Moreno lo conoció de muy joven, durante su paso por la Escuela de Arquitectura de la Universidad Católica, donde Díaz estudió, aunque

a regañadientes, desde 1947. En su libro *Jorge Díaz: 50 años de amistad* escribe: «Fue un desconocido para todos sus conocidos. Tuve el privilegio de su amistad, entré a seis de sus moradas, pero se llevó las llaves de su intimidad, dejando sólo los códigos para descubrirlo a través de sus obras».

No exageraba.

Aislados

José y Matilde, dos comerciantes españoles que fueron a conocerse por accidente en suelo argentino en los años veinte, tuvieron allí a sus cuatro hijos: Roberto, Matilde, Carmen y Jorge, el menor, quien nació en Rosario el 20 de febrero de 1930. Cuatro años después, y casi al borde de la ruina por la depresión económica de 1929 y el golpe de Estado a Hipólito Yrigoyen, todos cruzaron la frontera por Mendoza a bordo de dos autos. «Estaba todo dispuesto: abril de 1934 y viene un temporal, con estas lluvias y vuela todo. Nosotros listos para partir, vendida la casa, entregados los negocios, la bodega de vinos. Y cómo se puede pasar a Chile, y bueno, dijeron que por Mendoza. Ya habían pasado quince días después de esto y en Mendoza pasaban unos autos, así que en dos autos pasamos la cordillera hasta Los Andes.»

Se instalan en Coquimbo unos meses, pero nunca se sintieron cómodos. «Este país fue

considerado por nosotros como “de paso” (...). [Sus padres] añoraban Argentina y sus mares de trigo y, naturalmente, España y sus tierras lluviosas y verdes. Se encerraron en sí mismos. Nuestro hogar era un territorio cerrado, aparte. Ni frecuentábamos los círculos burgueses de los españoles ricos, ni teníamos comunicación fluida con las familias chilenas pobres de barrio. Éramos tránsfugas con vidas provisionales.»

«No sabía muy bien a dónde pertenecía, y eso lo perturbaba», dice su biógrafo, Eduardo Guerrero, para quien las raíces fueron un tema conflictivo y recurrente en la vida y obra de Jorge Díaz: «Jorge fue toda su vida un alma escapista. Nadaba entre dos aguas, las del Pacífico y las del Atlántico, en costa chilena y española desde su primera visita a Europa, en 1958. Sin duda, ese encierro y especie de aislamiento del que él hablaba más arriba se contrapuso a partir de ese primer viaje. No sólo había ido a conocer la tierra donde había nacido su padre, además había descubierto que más allá de los suyos había un mundo entero por recorrer».

En ninguna otra entrevista Díaz se refirió a sus primeros años en el país. El código para descifrar los enigmas está en sus obras. Prefirió juntar cada recuerdo, palabra por palabra, hasta dar extraña forma a una de sus más personales historias, el monólogo *Un hombre llamado Isla*, que estrenó el grupo Ictus en 1961 en la recién inaugurada sala La Comedia de Santiago. Del Ictus formará parte desde 1959 y creará para ellos casi de manera exclusiva –al borde del secuestro, según no pocos– sus primeros éxitos sobre el escenario. El mismo año 1961, sin ir más lejos, estrenaron tres obras: *Un hombre llamado Isla*, *Réquiem por un girasol*, la más famosa de todas, *El cepillo de dientes*.

La historia de César, el protagonista de *Un hombre llamado Isla*, un hombre soltero, delirante a ratos y en un eterno conflicto con la burocracia, bien podría haber sido la suya: «Fue

la primera vez que me puse a rostro descubierto en la ficción», diría décadas después.

En el teologado

Un día el padre anunció que se marchaba a Santiago en busca de nuevas oportunidades, que quién lo seguía, y todos se cuadraron. De los meses posteriores casi no hay registro suyo ni de su familia, pero en un artículo titulado «El 27: Paradero de la magia», publicado en 1993 por la revista *Análisis*, se dice que la zona en torno de ese paradero de la Gran Avenida, en la comuna de La Cisterna, «fue, hasta hace poco, un nido de inventores, poetas, fantasmas y prestidigitadores», y: «Jorge Díaz, el destacado dramaturgo, fue también del 27. Nadaba, cuando joven, en la piscina del 28, pero vivía en los altos de la bomba de bencina del 27».

Debió vivir allí nada más los primeros meses tras su arribo a Santiago; luego seguiría conectado con la Gran Avenida, pero ahora en las calles de San Miguel. En *Perversiones orales*, que apareció a sólo días de su muerte en 2007 (y que arranca así: «Escribo por si acaso aparece entre las sílabas muertas una palabra viva»), dice: «Guardo secretamente mis confusas señas de identidad en rincones de infancia. En este sentido, asumo lo que ha escrito Manuel Vásquez Montalbán: “La patria de cada uno es la infancia en el sentido moral y cultural. En el sentido físico, las cuatro esquinas del barrio en que se ha meado un niño y se ha visto crecer la hierba...”. Esas cuatro esquinas están en el barrio de San Miguel».

La familia decidió abrir una ferretería en plena Gran Avenida, Ferretería Don Bosco se llamaba. Los hijos estudiaban en el Miguel León Prado, a pocas cuadras de allí, y sin embargo había tardes en que el menor se las pasaba entre los pasillos del colegio Don Bosco, de los salesianos, cuyo rector era entonces «el padre Silva», Raúl Silva Henríquez. Tiempo después, en 1956, en la mitad de su tortuoso cuarto año de Arquitectura

«Yo soy el dramaturgo, el de *El cepillo de dientes*. Esta definición me debería haber proporcionado subvenciones de las fábricas de cepillos de dientes, pero ni Colgate ni Odontine me han condecorado. Ingratos.»

en la Universidad Católica, Jorge volvió a visitar al futuro arzobispo de Santiago e impulsor de la Vicaría de la Solidaridad: quería recluirse voluntariamente y durante un año, le dijo en su oficina, en el teologado internacional de Lo Cañas, y así se hizo. «Entré al teologado sin ninguna conciencia de una vocación religiosa firme. Esto es interesante. ¿Por qué caí ahí y en calidad de qué caí ahí? Yo no tenía claro en absoluto qué quería, pero la vida monástica me atraía.» Según la actriz Carla Cristi, que llegaría a ser una de sus musas sobre el escenario, «Jorge tenía algo de agorafobia, pienso. No le gustaban las grandes multitudes ni los ruidos. Prefería el silencio, el encierro, la soledad incluso. Toda una contradicción para él, porque a la vez era un amante del teatro y muy buen viajero; le costaba mucho permanecer en un solo lugar. Tampoco llegó a casarse nunca ni a tener hijos propios, y no porque fuese homosexual –varias veces se lo preguntó, insiste, y siempre obtuvo de vuelta un no rotundo–, sino porque le temía como nadie al compromiso».

Al año siguiente, cuando volvió a echarse a andar por las calles, un renovado Jorge Díaz fue a trabajar como arquitecto en un estudio en calle Villavicencio. Allí, entre sacadas de vuelta, según su colega Luis Moreno, estuvo varios años. Luego se fue a España «y a su regreso quería actuar. De hecho, nunca más volvió a ejercer en lo suyo, y eso que llevaba apenas diez años. Estaba absolutamente decidido a inmiscuirse en el teatro».

El Bombero

En una conferencia de 1958 en los Institutos Franceses, recogida y editada dos años más tarde por Gallimard, el dramaturgo de origen rumano Eugène Ionesco, a quien la crítica responsabilizará después de haber parido indiscriminadamente «a un séquito de fieles discípulos suyos, como el chileno Jorge Díaz», reveló que *La cantante calva* (1950) había nacido de su necesidad de aprender inglés. Los personajes, dijo entonces, ya cohabitaban en su cabeza hacía meses, salvo uno: el Jefe de Bomberos.

«¿Y en su casa, no se está quemando nada?», pregunta el Bombero al matrimonio Martín en un momento de la obra. «No, desafortunadamente», contesta la señora Martín, sentada junto a su esposo, al que parece no importarle. Varios de los incendios que Ionesco no había podido controlar con la escritura durante la

velada de los Smith, el Bombero los apaleaba con preguntas tan incómodas como ingeniosas que destapaban, por ejemplo, la fría relación de pareja de los Martín. Ese soldado de casco, uniforme y botas que el padre del absurdo se había inventado, junto a Mary, la empleada, serían quienes llevarían en sus bolsillos la sátira que daría fama al texto. Con justa razón podríamos suponer entonces que una de sus más célebres intervenciones haya aparecido también al final, como si el propio Ionesco hubiese provocado un accidente del que no sabía cuán dañado iba a salir: antes de bajar del escenario, el Bombero camina hacia la puerta y se detiene para preguntar a todos: «A propósito, ¿y la cantante calva?».

Actor y pintor

El de 1958, el mismo año en que Ionesco derribaba mitos sobre sí mismo, fue el primero de los inviernos chilenos que Jorge Díaz capeó con el calor de los veranos de España. Durante el resto de su vida, dirán todos, el autor tachó sin excepción cada día frío en todos sus calendarios. Había ido a conocer el norte de la península, particularmente Vigo y San Sebastián, donde había nacido y crecido su padre. Tenía 28 años y aún no conseguía egresar de la Facultad de Arquitectura. A mediados de los años sesenta se radicaría en Madrid y sólo volvió a Chile en 1994, a recibir el primer Premio Nacional de Artes de la Representación.

Pero eso sería más tarde. Entonces, mientras trabajaba en los planos de una casa en la calle Tadeo Reyes para él, su viuda madre y su hermana, también dibujaba y rara vez escribía, sumido en su afán de ir de galería en galería y volver a casa a soltar la mano. Incluso llegó a exponer, en dos ocasiones: primero en solitario, en la sala de exposiciones del Ministerio de Educación, y luego en una muestra colectiva junto a artistas como Juan Downey y Federico Assler. «Aunque se consideraba un buen artista, a Jorge le daba pudor mostrar su trabajo. Incluso en reuniones de amigos. Tenía un miedo feroz al rechazo», cuenta la actriz y amiga suya Gabriela Hernández.

Por esos años, se dio cuenta de que quería actuar, algo que cada cierto tiempo anotaba como «pendiente» en sus cuadernos de tapa blanda. Influenciado por Mónica Echeverría y Jaime Celedón, a quienes había conocido años antes en la UC, en 1959 se unió al grupo Ictus, que por entonces preparaba una versión de *La*

cantante calva que pasaría a la historia en Chile: la versión se mantuvo casi dos años en cartelera, y luego salió de gira por Latinoamérica.

Con Celedón y Echeverría en los roles protagónicos, los ensayos estaban por comenzar pero al elenco dirigido por María Elena Gertner —quien además encarnaba a Mary, la empleada— le faltaba aún un actor que hiciera de Bombero. Gertner pensó de inmediato en el novato Jorge Díaz para el papel («su humor retorcido le venía sumamente bien al personaje»), y la obra se estrenó en el verano de ese año, en el Festival de Teatro de la Universidad de Chile.

«Un arquitecto que hacía de actor vergonzante interpretaba el rol del bombero de *La cantante calva* con gafas negras para que ni su familia ni su jefe lo reconocieran», recuerda Jorge Díaz en *El memoricidio*, pero en una carta escrita en Madrid en 1992 el propio autor nos da razones para desconfiar de sus confusas opiniones: «Cuando ensayábamos *La cantante calva* tuve la sorprendente revelación de que el teatro podía ser estimulante, divertido, ambiguo y ¡libre! Esa sensación de libertad que me dio el teatro de Ionesco fue estremecedora. Yo no tenía una sólida cultura literaria ni teatral. Todas las obras de teatro me parecían difíciles, lateras, obvias y me parecía absolutamente imposible que yo aprendiese jamás el académico oficio de dramaturgo, lleno de fórmulas sabihondas, de carpintería teatral. De pronto, con *La cantante calva*, descubrí que para escribir sólo hacía falta una compulsión irracional, sentido del humor y confiar en la propia creatividad del lenguaje y las asociaciones libres». El hombre acababa de convencerse de su designio.

El cepillo de dientes

Ocurrió un domingo cualquiera de 1967: «Muerto de aburrimiento leía distraídamente un periódico (como todos los periódicos) idiotizante. Un aviso del consultorio sentimental llamó

mi atención. Una mujer que firmaba “Esperanzada” decía “buscar un alma gemela”. Al pie de la misma página se leía una información que traía la agenda noticiosa: “Un marido enfurecido había matado [sic] a su mujer al descubrir, tras ocho años de matrimonio, que esta tenía el pie plano y se lo había ocultado”».

Diez horas después de esa lánguida y fría tarde de invierno, cómo las detestaba, Jorge Díaz firmó de puño y letra la primera versión de *El cepillo de dientes*, que también estrenó junto al Ictus en La Comedia, protagonizada por Jaime Celedón y Carla Cristi. «Yo soy el dramaturgo, el de *El cepillo de dientes*. Esta definición me debería haber proporcionado subvenciones de las fábricas de cepillos de dientes, pero ni Colgate ni Odontine me han condecorado. Ingratos», bromeó el autor en una entrevista ese mismo año.

«Sabía que al fin había conseguido mostrar algo bueno —dice su amigo Luis Moreno— y eso le dio toda la confianza para seguir haciéndolo. Jorge no pretendía convertirse en escritor, y finalmente fue a lo que dedicó su vida por más de cincuenta años.» La obra fue un éxito, se ha mantenido por décadas en la memoria de los chilenos —la representan en los colegios— y el texto fue traducido a más de quince idiomas. Hubo montajes en Estados Unidos, España y el Reino Unido. Jorge Díaz había tocado la cima, y como la prensa local ya había oído en más de una ocasión su nombre, fue a interpelarlo por su cambio de chapa:

«Yo estaba predestinado a ser actor de un grupo de creación colectiva itinerante (Ictus), pero el lenguaje se fue apoderando de mí y tuve que retractarme de muchas de mis declaraciones para el bronce. Debo confesar ahora que me gusta escribir por escribir. ¡Qué vergüenza! Lo único que me falta es comprarme un computador», dijo en 2004 sobre la obra que lo instaló como uno de los autores más versátiles en la escena de la época.

La crítica lo aplaudió de pie, lo echó al saco de los teatristas de vanguardia y por supuesto lo

Jorge volvió a visitar al futuro arzobispo de Santiago e impulsor de la Vicaría de la Solidaridad: quería recluirse voluntariamente y durante un año, le dijo en su oficina, en el teologado internacional de Lo Cañas, y así se hizo.

«Con *La cantante calva* descubrí que para escribir sólo hacía falta una compulsión irracional, sentido del humor y confiar en la propia creatividad del lenguaje y las asociaciones libres.»

comparó con Ionesco, con quien el propio Díaz marcará diferencias territoriales más tarde. Los más suspicaces se preguntaban de dónde diablos ese hombre medio retraído, de respiración agitada y pocas palabras había sacado ese humor tan punzante y que bordeaba el absurdo para retratar, por ejemplo, a una pareja que a diario se inventaba a sí misma una razón distinta para permanecer unida. Incluida la muerte. En 1975, en una entrevista en *El Mercurio*, elucubró una apresurada aunque lúcida respuesta:

«El humor en general, no sólo en mi caso, es una defensa, una máscara que permite hablar de cosas íntimas: del amor, del miedo, de todo... sin pudor. Soy una persona tímida, un poco reprimida, incapaz de escribir en serio algo donde salgan a la luz mis sentimientos. En cambio, a través del humor, puedo hablar sin problemas y ¡me siento a mis anchas!».

Sobre una de las teclas más sostenidas en sus textos, el sexo, agregó: «Mira, pienso más que rarezas sexuales, para mí la gran temática –y debe ser porque yo no lo resolví nunca– es la comunicación. Ese es el meollo de toda mi obra, de toda mi personalidad y de cómo yo he resultado mis problemas, pues creo que he vivido en medio de una soledad muy dolorosa. Entonces, pienso que el sexo es uno de los momentos en que gran parte de los impedimentos se derriban: es la última esperanza de la comunicación».

Jorge Díaz llegó a escribir más de 140 obras. Algunas, políticas por donde se las mire, como *Introducción al elefante y otras zoologías* (1968), una temprana reflexión acerca de las dictaduras latinoamericanas; unas treinta y siete de corte infantil, junto a la compañía Los Trabalenguas (fundada por él mismo en Madrid, en 1972), y una pila de textos más bien claustrofóbicos y existencialistas, sobre la vejez y la muerte, como *El locutorio* (1974), que este año 2017 tuvo una nueva versión en Chile protagonizada por Alejandro Sieveking. En los años noventa, al volver a Chile, publicó varias recopilaciones de sus

aforismos y microcuentos, como *Breviario impío* y *Textículos ejemplares*.

El Tavelli y la misa breve

Pocos llegaron a conocer su departamento en la calle Padre Mariano en Providencia; Luis Moreno fue uno. A todos los citaba en el café Tavelli del Drugstore. Siempre oculto en el mismo rincón, en su taza nunca faltaba café («los garzones saben cuánto y cómo bebo, de no ser por ellos no podría escribir»), y entre sorbo y sorbo revisaba papeles, subrayaba y borraba, y luego llenaba hojas y hojas de palabras, dibujos y deslices en los márgenes. El Tavelli era su oficina, y todos lo sabían.

«Esa afición nació en España, donde a uno le está cayendo constantemente encima la vida de los demás: la gente grita mucho, habla muy fuerte, se cuentan las confidencias más estremecedoras a voz en cuello, pero con un gran florecimiento del idioma. Esa era una vivencia muy fuerte y nutritiva allá, pero aquí en Chile todo es en sordina. Aun así me siento en el Tavelli y, aparte de tomar café, paso bastante rato todos los días, observando, tomando notas. La vida con una máquina de escribir al lado no es tan asquerosa como podría parecer. Se pueden inventar mentiras, y eso siempre es una forma de vivir verdadera», escribió en una carta del 10 de julio de 1987.

«Yo no soy un autor prolífico, yo soy un autor desesperado, en el sentido de que tengo la sensación de una profunda insatisfacción frente a las cosas que voy escribiendo y entonces se produce una situación casi angustiada, de que siempre en la próxima obra se puede tocar el misterio, ese misterio siempre inalcanzable de la buena literatura o del buen teatro», dijo a *El Mercurio* a los 74 años, en una de sus entrevistas más confesionales: «Yo siento que nunca lo alcanzo. Es como esos canódromos donde corren los galgos detrás de una liebre mecánica, y en este caso yo soy el galgo que corre detrás de una liebre mecánica. Soy un autor desesperado que corre

«Yo no soy un autor prolífico, yo soy un autor desesperado, (...) tengo la sensación de una profunda insatisfacción frente a las cosas que voy escribiendo y entonces se produce una situación casi angustiada, de que siempre en la próxima obra se puede tocar el misterio, ese misterio siempre inalcanzable de la buena literatura o del buen teatro.»

tras una liebre mecánica que es el misterio de la palabra y del lenguaje y de la poesía y del teatro. Por lo tanto yo debo confesar que hay una mezcla de ansiedad, de juego, de un disfrute lúdico con el lenguaje, pero al mismo tiempo de gran ansiedad al escribir, porque sé que va a producir la necesidad compulsiva de decir “tengo que empezar ahora mismo otro, porque no alcancé nada en lo que acabo de terminar”.

Llevaba semanas en reposo, obligado nada más que a dar vueltas dentro de su departamento. Sobre su escritorio, un nuevo borrador que había titulado «Últimas voluntades». Sabía que moriría, y ahora intentaba olfatear la ciudad desde su ventana.

Desde que él mismo se había descubierto un bulto del tamaño de un arándano, durante el verano de 2006 en Valladolid, transcurrieron sólo nueve meses hasta su muerte, el lunes 12 de marzo de 2007, víctima de un cáncer de esófago. Noches antes, esa misma semana, el autor de *El velero en la botella* redactó a mano alzada una de sus últimas cartas, dirigida a María Teresa, su sobrina:

«Anoche pasó algo misterioso. Antes de dormir hice cinco minutos de zapping, que es igual que tomarse un somnífero, y apareció en ese momento en la pantalla una breve escena de la película *Las horas*. Leonard le preguntaba a Virginia Woolf: ¿Por qué se muere alguien?... Y la Woolf contestaba: Se muere para que los demás valoremos de otra manera la vida. Apagué el televisor y me quedé reflexionando con una rara paz».

Planeaba comprar un sobre y entregársela por mano, pero no alcanzó. Contra sus deseos, los

restos de Jorge Díaz fueron velados dentro de un ataúd en la iglesia Nuestra Señora de Los Ángeles, en Las Condes. Hubo una sola misa, breve e íntima, como quería, y al día siguiente fue cremado en una ceremonia privada. Días después, María Teresa, quien hacía algunas horas se había convertido en su albacea, lanzó sus cenizas al mar, en el balneario de Las Cruces.

Pedro Bahamondes es periodista y diplomado en Edición de la Universidad Diego Portales.

Breviario impío, 1994

«Siempre me gustaron las muchachas de ancas gestiCULANTES y de ojos boquiabiertos, pero lo que me obsesionaba, me obnubilaba, eran sus senos IZQUIERDOS. Odiaba sus senos derechos. Mi posición ideológica era irreductible y hacía estragos en mi libido. Cuando todo se fue al carajo y pusieron el este al oeste y el norte al sur, empezaron a gustarme los dos senos de las mujeres, el IZQUIERDO y el DERECHO. Es decir, he llegado a ser el clásico ejemplar post-moderno, ecléctico, reciclado, sin compromiso alguno con la vida» («Reciclado»).

«Cuando éramos niños y teníamos que cruzar un lugar oscuro silbábamos para quitarnos el miedo. El humor es el silbidito tembloroso con el que cruzamos por la vida» («Las breverdades del café»).

Textículos ejemplares, 1997

«Después de la confesión pública de mis pecados veniales me siento en estado de gracia. Y para que la confesión sea completa debo agregar que a mí me gustaría ser exhibicionista, pero lo más erótico que tengo para exhibir son mis amígdalas. Cuando lo he hecho no he conseguido corromper a nadie, sólo me han dado una receta de antibióticos. Cada cual tiene su cruz» («¿Qué es un textículo?»).

«Si su mujer le dice un día que le molesta un poco el huesito del codo, dígame que se corte el brazo. Más vale manca en casa que psicoanalizada volando» («Confidencias de mi sobrino Andrés»).

«Uno puede enfrentarse a cualquier infidelidad, a cualquier traición, a cualquier desamor, pero nunca jamás al abandono de sus zapatos. Incluso se puede soportar la imagen de su mujer en la cama con otro, pero, ¿cómo soportar la idea que sus zapatos están calzando otros pies, otros juanetes, otras uñas torcidas? O, lo que es peor, ¿cómo no angustiarse ante la idea de sus zapatos huyendo, solitarios, cruzando las calles húmedas, tropezando con las cunetas como si estuvieran borrachos, escapando de él, de sus propios pies, ahora tan desnudos, indefensos y desvalidos como de un recién nacido?» («Martín»).

Estupidiario íntimo

«Cómo soy?... ¡Qué fácil sería contestar esa pregunta si mi vida empezara y terminara en la planta del pie como la de todo el mundo! Pero no es así: la mía empieza en la planta del pie y termina en mi cabeza, es decir, en la locura. Gracias al psicoanálisis me he aceptado. Y no sólo me he aceptado, sino que estoy empezando a enamorarme de mí. Hay señales inequívocas de eso: me envió flores, me llamo por teléfono a cada rato, me he comprado un anillo de compromiso. Está claro que quiero formalizar mis relaciones conmigo misma. El único amor que dura toda la vida es el amor propio».

«Mañana me suicidaré, se los prometo, pero esta noche no. Soy demasiado curioso y me muero de ganas de espiar por el ojo de la cerradura este amanecer que inaugura un nuevo día».

«La única razón por la cual la gente ha dejado de creer en Dios es porque no lo entrevistan en la televisión».

«Una mujer se compone de tres cuartas partes de madre y una de amante. Por lo general, la cuarta parte se fuga con nuestro mejor amigo y nos quedamos con las otras tres cuartas partes que se dedican todo el día a calentar mamaderas asquerosas».

«En este país todos parecemos tener mal aliento y sufrir de estreñimiento crónico. Hablamos entre dientes y nos miramos de reojo. En este país los niños nacen irremediablemente viejos. En este país el humor es sospechoso y obscuro (... ¿me acuso, padre, de haberme sonreído?). En este país nos tiramos unos peditos tan exangües que con ellos jamás podremos componer una ópera como Dios manda».

Todo lo que sé sobre el saxo

«Como soy vegetariano, busco una mujer que esté dispuesta a mantener conmigo relaciones vegetales, ya que carnales es imposible».

«Es curioso que se denomine sexo oral a la práctica sexual en la que menos se puede hablar».

«Como veo llegar mi última hora, desearía donar mis órganos sexuales a un Banco de Ojos. Soy exhibicionista».

1

Humor para gente en serio

Andrés Estefane



Cuando Luis Poirot recién había cruzado la barrera de los veinte años, Jaime Celedón le

propuso hacer una obra de teatro basada en las tiras cómicas de Jules Feiffer. Poirot y Celedón trabajaban en el Teatro Popular ICTUS y la sala La Comedia se convirtió en el refugio del experimento. Con el estreno encima se pensó probar la fórmula en las funciones especiales de los lunes, que era el día que ICTUS había reservado para la experimentación. El asunto cobró un color distinto cuando desde arriba decidieron sacar la obra del margen y ponerla en la cartelera permanente. Ahí lo exploratorio se convirtió en propositivo.

Esa es más o menos la historia de *Humor para gente en serio*, la obra que dirigió el joven Poirot en 1967.

Traigo este cuento a colación porque la fórmula «humor para gente en serio» fue moneda corriente para caracterizar una forma particular de hacer eso, humor, en la nada pacífica década de 1960. Los sesenta no solo fueron años de liberación y muchacherías (esa es la postal más querida), sino también de debate áspero y gatillo fácil (esa es la postal olvidada). Hacer humor no cae de maduro, debe ser doblemente difícil en tiempos revueltos, y una verdadera operación taumatúrgica cuando se hace para gente en serio. Los integrantes de ICTUS se convencieron de que ese humor era

necesario para ese momento y probaron sus límites en todas las trincheras posibles, tanto en sus propios montajes como en *La Manivela*, el programa televisivo que hizo de la sátira y el absurdo parte del mobiliario doméstico.

Dicen que no era humor de comediantes ni de actores cómicos. Era humor de actores a secas. Tenía una curvatura que debió generar anticuerpos en un entorno que se había acostumbrado a la frontalidad del lenguaje de clases. Varios debieron sentirse atraídos y a la vez despistados por esa mezcla de reflexividad, ironía y jabonosas referencias a la política. Se dijo que era un humor muy intelectual, muy burgués, pero pocos le negaron lo incisivo. Y es que, ayer igual que hoy, hablar de «gente en serio» no lleva sino a pensar en «gente linda», en circuitos selectos, en formas de distinción. Pero al afinar el oído la cuestión suena más delicada. Entonces también se cuestionaba la risa fácil y el talento se asociaba al que aspiraba a la risa difícil. No es que los serios rieran menos o distinto. El punto era qué les pasaba después de la risa.

Los de ICTUS apostaron a que el humor fuera la puerta de entrada para una crítica que siempre volvía a los que reían. ¿Para qué acusar el absurdo en el otro si podíamos verlo en nosotros mismos? Era un gesto con resonancias bíblicas, no hay duda, pero se trataba de una cuestión impostergable cuando se discutía el perfil que debía tener el «hombre nuevo». La urgencia era decir que el humor reclamaba su lugar en esa nueva vida, pedía su espacio como el vehículo más suave para las verdades más serias.

No había para qué ponerse graves si bastaba con ponerse serios.

Ese hombre nuevo no llegó, o mejor dicho llegó pero luciendo y actuando distinto. La mala noticia es que a este hombre nuevo parece no interesarle el humor, porque está muy atareado blindando lo correcto. La nostalgia ocupa un lugar cada vez más grande cuando uno ve las tiras de Feiffer o revisa lo que se decía del humor en el teatro de los sesenta. Es cierto eso que de tanto mirar para atrás uno empieza a pensar como los antiguos. Pero, cuando uno hoy mira hacia adelante, todo indica que más vale sentarse con los viejos, escuchar lo que dijeron y rastrear con ellos los caminos que quedaron trancos. Quizás encontremos una pista que nos devuelva el humor y nos permita tomarnos en serio. Sin tontos graves de por medio.

Andrés Estefane es PhD (c) en Historia de la State University of New York at Stony Brook.

2

Humor y periodismo

Angélica Bulnes



En abril hubo un temblor de magnitud 6,9 que se sintió de Coquimbo a Biobío. Inicialmente se ordenó la evacuación preventiva del borde costero en Valparaíso, donde estaba el epicentro, el metro de esa ciudad suspendió el servicio en hora punta y las redes colapsaron. El subsecretario del área salió a explicar que la saturación de las comunicaciones en parte era culpa de la avalancha de memes que comenzaron a circular incluso antes de que la tierra dejara de moverse. La explicación es de lo más improbable, dicen otros técnicos, pero bien reveladora de una población que junto con meterse debajo de la mesa para salvar el pellejo se pone a subir fotos absurdas de Marcelo Lagos o Ramón Ulloa. Un pueblo demente si se quiere, pero divertido.

Ahora, si uno juzgara a los chilenos a partir del periodismo local, jamás se enteraría de que esos dos rasgos existen en estas tierras, porque en la prensa y las noticias en Chile no abundan ni la ironía ni la sátira. No es que los periodistas no tengan sentido del humor, y por eso muchas veces en pautas o conversaciones he pensado lo mucho que ganarían los medios de influencia si algunos de los que los hacen escribieran más seguido como hablan en privado. Pero lo que ve el público es distinto y en las noticias en todos los formatos,

salvo contadas excepciones, lo que predomina es muy solemne y formal. Es probable que sea porque los periodistas nos tomamos muy en serio nuestro trabajo, algo bueno y saludable, salvo cuando se traduce en tratar de convencer a Chile y posiblemente al mundo de que esa última pelea de la DC con la DC va a tener párrafos y párrafos de consecuencias. A los que por otra parte la presentan como un capítulo más, a veces para la risa, de la teleserie que es la política los acusan de «fandulizar» los contenidos.

Es un debate tan viejo como el hilo negro y que ha tenido un capítulo interesante en los últimos años en Estados Unidos, desde que en la década pasada, la de George W. Bush, programas de humor como *The Daily Show* y *The Colbert Report* fueron centrándose cada vez más en la actualidad y la política. Súper divertido, pensaron los periodistas, hasta que se dieron cuenta de que esos espacios les estaban robando audiencia, y que Stephen Colbert y Jon Stewart estaban siendo tomados mucho más en serio que ellos e incluso estaban en las listas de los más influyentes del país.

La apropiación de las noticias por los programas de humor interesó a comentaristas y académicos, y hay estudios y encuestas para llegar, oh sorpresa, a dos posturas: una que dice que la sátira política del estilo de Colbert y Stewart es muy buena para la democracia porque hacen la información más accesible y entretenida en tiempos de desidia. Dannagal G. Young, quien se ha especializado en la relación entre humor y política, dice que «las

personas que veían este tipo de programas participaban más, votaban más, discutían más sobre estos temas con sus familias, y consumían más noticias que las que no los veían».

La otra posición sostiene que la sátira descarnada trivializó y promovió el cinismo, idea reafirmada tras la victoria de Donald Trump, a quien el constante *bullying* que le hizo durante la campaña este tipo de programas parece más bien haberlo beneficiado. «Stewart y Colbert —dijo en la *Columbia Journalism Review* Lee Siegel— ayudaron a crear la atmósfera de las noticias falsas (antes conocidas como rumores o desinformación) que ayudó a que Trump saliera escogido y tiene ahora tan preocupado a los medios.»

No voy a ser yo la que zanje la discusión pero creo que la audiencia agradece que el debate público sea más accesible y menos solemne, y que si los periodistas no lo hacen habrá otros que lo hagan. El humor puede ser una herramienta liberadora si interpela y abre conversaciones, como también asfixiante si responde solo a una sensibilidad y presume que todos nos reímos de lo mismo. Al parecer en Estados Unidos esos programas cumplían la primera función pero terminaron creando la sensación de que una elite progre se burlaba de los miedos y preocupaciones del resto. Aquí en Chile, a menos que queramos que Yerko Puchento se convierta en el principal analista político del país, el periodismo podría tomarse el potencial del humor más en serio.

Angélica Bulnes es periodista y máster en Política y Comunicaciones de la London School of Economics.

3

Todo es material

Jani Dueñas



El día en que decidí llamarme a mí misma «comediante» fue un día muy especial. Fue la

primera vez que hice *stand up* por más de quince minutos y ante casi mil personas. Iba a ser telonera de una conocida comediante argentina que, aunque menor que yo, ya acumulaba fama y créditos suficientes para llenar el Teatro Oriente con una multitud ansiosa de verla.

Yo temblaba en mi camarín. Pensaba «esta gente no me vino a ver a mí, a quién le importa esto que quiero contar» y otras frases autoflagelantes que solo se evaporaban cuando recordaba que me había preparado tanto pero tanto para ese momento. Había probado mi material en bares, eventos, cumpleaños y bautizos. Había ensayado hablando sola por mi casa como una loca, contándole chistes a mi gata. Ahí aprendí que los gatos son el peor público del mundo. Los perros al menos ya parece que se están riendo.

Hablo de una época en que el *stand up* aún había que explicarlo. ¿Un monólogo? ¿Un sketch? ¿Una obra de teatro? ¿Me voy a reír? ¿Quién es esta persona?

Yo ya tenía una incipiente carrera como actriz, por qué cresta se me ocurría ir a contar chistes a desconocidos, qué ventaja podría haber en un camino tan solitario, tan expuesto, en el que da lo mismo

cuán bien te haya ido antes, en el que cada noche es un fracaso esperando sucederte. Porque siempre es posible que no haya risas sino silencio.

El silencio en la comedia aterrera. La risa es la respuesta, el aplauso el agradecimiento. Si ninguno de los dos ocurre el silencio te atenaza y solo estás tú ahí para llenarlo. Oigan, escúchenme, sigan mi pensamiento, vean las cosas como yo, fíjense en esto que nadie ha visto, oigan mi cerebro rodar, ¡escuchen, mierda!

Pero, desde esa noche en el Teatro Oriente, en cada show que pasa el silencio me da menos miedo. Y me gusta hacer algo que no mucha gente hace. Me gusta sentir que con los años mi cerebro ha entrado en ese modo semiautomático en el que todo lo que me pasa o le pasa a otros puede ser dado vuelta, abierto en canal, descuartizado y procesado como chiste. Es como andar viendo capas en las cosas.

Narcisos, egocéntricos, inseguros, necesitados de amor y de atención. Todo eso dicen que somos los comediantes. Y puede que tengan razón. Pero antes que nada somos gente que quiere ver las cosas al revés. Que no se conforma con la primera explicación. Que vive esperando que le pase algo gracioso para poder contarlo. Porque un chiste bueno vale demasiado más que casi todas las cosas. Porque *todo es material*.

En estos años he hecho chistes con la muerte, con mi corazón roto, con mi edad, con mis pelos, mi gordura, mi incapacidad para crear o cuidar vida alguna. Pero también he hablado de lo que sueño, de lo

que creo, de lo que defiendo.

Y lo que he aprendido es que el fracaso es mucho más frecuente y verdadero que el éxito. El aplauso no asegura nada más que el hecho de que tu pega ha terminado, por hoy, porque mañana volvemos a subirnos y todo puede derrumbarse de nuevo. Como tu vida. Como todas las vidas.

Fracasar no es tan malo si te enseña que todas las veces hay que partir de nuevo. Como con la muerte. Como con un corazón que se parcha y sigue. Así que aquí estoy, parchada y lista. Soy una comediante. Una que escribe sus propias rutinas. Soy una comediante y mi trabajo es ver lo que nadie ve de entrada. Sacarle capas a las cosas. Pensar lo que nadie quiere pensar mucho. Y luego decirlo. Sola. Arriba de un escenario. En un bar. En tu casa. En tu cama. A tu gata, que es el peor público del mundo.

Jani Dueñas es comediante. En 2012 publicó *Gatos gordos, piscolas y otras voces que me persiguen*.

4

Risa de quebranto.

El humor en Violeta Parra

Marisol García



Lo más preocupante no fue que, de niña, cayera enferma de viruela, justo en el traslado

de su padre a un nuevo trabajo en Lautaro. Lo terrible es que al llegar contagiara a decenas de habitantes del pueblo. Murieron unos veinticinco, iba a contar ella años más tarde, cuando no había cómo recordar la tragedia sino con humor negro: «... yo me salvé ¿ah?, porque los diablos malos no se mueren nunca», dice en una entrevista radial de 1960. Recita entonces al aire unas décimas compuestas en recuerdo de la peste («no se escapó ni el vacuno, / también probó la lanceta / que la inocente Violeta / clavó sin querer ninguno...»).

«Y al fin, como te iba diciendo, Mario, murió tanta gente por mi culpa, y yo lo siento de verdad. ¡Claro que si no hubiera habido ese motivo tampoco hubiera hecho las décimas!»

No hay solemnidad cuando Violeta Parra se refiere al sinsabor e incluso a los más grandes dolores de su vida. Su cancionero guarda por cierto pasajes de lamento profundo, pero reservarla por eso sólo a la banca de la tristeza, de la cantautoría confidente —mal llamada «confesional» por la crónica rockera reciente—, es perderse gran parte de su atractivo. Frente a la desgracia,

también la mordacidad. Su diálogo con el Altísimo mientras la tierra tiembla muestra en «Preguntas por Puerto Montt» esa voluntarista ligereza incluso en medio de la catástrofe: «Señor, ¿acaso no puedes / calmarte por un segundo? / Y me responde iracundo: / Pa'l tiburón son las redes».

El suyo es un desdén animoso también en su autodefinition pública, como cuando en una entrevista zanja que «si usted llama triunfar a haber ganado unos cuantos premios y tener varias grabaciones, para mí eso no es más que lavar platos».

«Mazúrqica moderna» fue su sagaz respuesta a lo que en 1965 se conoció en prensa como «La batalla de las refalosas». Entraba en el debate sobre canciones agitadoras pero no para tomárselo en serio con la silábica correcta.

La religión es referencia de gravedad en reversa. Suele aplaudirse el atrevimiento político de «La carta» pasando por alto la ironía implícita en la afirmación de despedida: «... también tengo nueve hermanos, / fuera del que se engrilló. / Los nueve son comunistas / con el favor de mi Dios, sí». Cuando en 1964 bordó sobre tela la imagen de la Crucifixión la tituló «Cristo en bikini».

En el despecho hacia enamorados pasajeros, es feroz en el recuerdo y el sarcasmo. Conocida es la descripción de la falta de cabeza de Alberto Zapicán en «El Albertío» («sombrero con tanta cinta...»), pero un poco menos su socarrón duelo sentimental por Julio Escámez en «La muerte con anteojos»: «... recemos un' oración / por este muerto viviente. / Es finao

inteligente, por eso es que yo lo estimo», pide por el pintor sueño que, en verdad, no murió hasta 2015.

De su causticidad con Escámez quedó otra prueba impresa en *Los sueños del pintor*, de José Miguel Varas. El romance entre ambos, cuando la fama de ella «iba en rápido ascenso», concluyó desastrosamente según el cronista la tarde en que el pintor tuvo la mala idea de asistir acompañado de una mujer a un recital de Violeta Parra en la Universidad de Concepción. Pasadas varias canciones y la hipnosis encantada de la audiencia, la autora «sonrió, agradeció y su mirada pasó revista a la concurrencia. Sus ojos se detuvieron en el pintor y su dama, en la dama y el pintor, y sintió pasar por su rostro algo así como una violenta ola de escarcha». Siguió un grito paralizador desde el escenario, la perplejidad de la audiencia, la alarma ante una causa desconocida y el fin abrupto de la presentación musical. La artista se retiró estrepitosamente del lugar, no sin antes escupir al suelo. Al salir volteó la cabeza, miró a Julio Escámez con ojos ardientes y le espetó frente a todos su despedida:

«¡Tú y tus anteojitos!».

Marisol García es periodista y autora de *Canción valiente y Lloro, corazón*, y editora de *Violeta Parra en sus palabras. Entrevistas 1954-1967*.

El spot

Los molinos
de tu pensamiento
Ricardo Martínez-Gamboa



Es raro, pero el spot de mi vida no fue un spot que viera cuando chico. Lo descubrí hace apenas dos o tres años en YouTube. Estábamos con una amiga recordando frases de los comerciales de perfumes de los años ochenta (Denim: «Para hombres que lo consiguen todo... fácilmente»; Millionaire: «Un hombre nunca olvida a la mujer que le hace sentir lo que él vale»; Kabuki: «Con Kabuki... todo puede ser». Sí, los puntos suspensivos eran la norma, como una pausa, un suspiro) y revisando colecciones de tandas ochenteras – que más de alguien ha subido desde antiguas grabaciones en VHS en el Sony Trinitron a la red del Tubo– cuando de pronto en la barra lateral apareció, como de milagro, otro del mismo tenor: «Patrichs». Le pusimos *play* y quedamos felices.

En ese antiguo spot mexicano una muchacha de pelo *muchesco* se arrellanaba junto a su hombre para darle un presente, un obsequio: colonia Patrichs. Y le espetaba un «¿Recuerdas cómo nos conocimos?». Luego venía un *flash-back* donde se mostraba una carretera perdida en el paisaje, quizá de la costa de Montecarlo, entre roqueríos y bañada por la brisa marina. Ella, la muchacha, se había quedado en *panne* y él, el macho, detenía su convertible para asistirle. Entonces ella «olorosaba» el inolvidable olor a él, olor a Patrichs, y el romance explotaba en mil fragmentos de amor. En *off* ella relataba: «Llegaste en el momento justo con tu aplomo de hombre de verdad... y luego... ese aroma viril de Patrichs... tan tuyo».

Vuelta al *suzet* del comercial. Él, ahora con camisa de motivos cuasi-animal-print a medio desabotonar, recibe de la muchacha sentidas caricias en su pecho peludo, mientras otra voz en *off*, esta vez masculina, remata: «Ahora en México, Patrichs... para hombres que dejan huella. Una creación de Louis-Philippe, Mónaco».

Lo tuvimos que repetir varias veces con mi amiga para salir del asombro, y en cada vista reparamos en un nuevo detalle. El primero es que, en la escena inicial, cuando ambos se arrellanan en el sofá, se ven en un primer plano las llamas de una chimenea. El escenario es, como dicen los daneses, *hygge*: acogedor, doméstico, calentito, muy de *soft porn*. Eso se refuerza con la paleta de colores sepia de todo el metraje del comercial, llevado hasta el paroxismo en un difuminado tan propio de mediados de los setenta y principios de los ochenta, y que nuevamente recuerda al *soft porn*, en particular aquel convertido en un género por la revista *Penthouse* y la fotografía de Bob Guccione.

El segundo detalle es la música. En los primeros segundos del spot suena también una especie de brisa de instrumentos de viento y luego ingresa un piano que melancólicamente adapta la *Sinfonía para violín, viola y orquesta* de Mozart. Claro, la música es de Paul Mauriat y se llama *Les moulins de mon cœur* o en inglés *The Windmills of Your Mind* («Los molinos de tu pensamiento»). Sí, la típica *muzak*, *easy-listening*-sabanera que acompañaba a comerciales como este desde hace cuarenta años, en esa clave de sofisticación que hizo millonarios al propio Mauriat o a su colega Franck Pourcel. Modernidad, exuberancia. Y aquí una clave: Patrichs se lanzó como perfume en Latinoamérica en 1976, fecha de la que debe ser también el comercial, una era de hedonismo, autos convertibles, fantasías «marinas»; la «década del yo»; la época del ATP Tour, de las princesas de Mónaco, de Charlene cantando «I've Never Been to Me»; de lo que la revista *Cosas* –lanzada curiosamente también aquel año 1976– llamaba en sus páginas centrales «el *beau monde*».

Aquel réclame de Patrichs original, tal como los de Coral o de Impulse en Chile, se volvió un tópico, casi un tópico de TV Tropes, y se hicieron versiones con la misma historia de fondo: el galán que salva a la doncella en apuros en medio de un *meet cute* (esa clásica escena del encuentro afortunado chica-chico, que tiene algo de tiernucho y algo de califa y algo de pequeña incomodidad, y que han reiterado hasta el hartazgo las comedias románticas desde *Sucedió una noche* de Frank Capra hasta *Love* de Judd Apatow). En las otras versiones ella es una fotógrafa o es una compradora que pierde su cartera al tomar un tranvía en San Francisco. Incluso hay uno, más moderno, en que la doncella es la inolvidable Stacey Williams.

Y luego pensamos con mi amiga que hoy serían imposibles comerciales como aquellos. Por heteronormativos, por su imagen de masculinidad y feminidad cliché, porque finalmente sabemos que Patrichs no era realmente nada de sofisticado (como tampoco lo eran Denim, ni Millionaire ni Kabuki ni Coral ni Impulse). Porque todos sabemos que ese encuentro fortuito, ese *meet cute* *hyggesco* es algo que solo sucede en la televisión, muy lejos de la calle.

¿Qué estás leyendo?

María José Cumplido

Historiadora

Las grandes fortunas del mundo, el colonialismo y el poder político llevan mucho tiempo apropiándose de algo que no es de ellos bajo la excusa de que «lo cuidarán mejor» y que «muchas más personas podrán admirar estos objetos». ¿Qué hacen los frisos del Partenón en el British Museum? ¿Por qué el busto de la Nefertiti no está en Egipto sino en una sala en Berlín? Sharon Waxman, periodista estadounidense, intenta responder estas preguntas contando la historia del tráfico de arte y antigüedades desde la conquista de Egipto por Napoleón. Expone de manera formidable las negociaciones, las mentiras, los robos y el negocio detrás del tráfico de antigüedades, y cómo los grandes museos europeos y estadounidenses han usado diversas técnicas para apropiarse del patrimonio cultural de países más pobres, saliendo casi ilesos de ello. *Saqueo* nos hace mirar con sospecha las políticas culturales de los países ricos y darle otra vuelta a las motivaciones del MET, del Louvre, del British y, por supuesto, de los grandes filántropos que sustentan los museos.

Sharon Waxman, *Saqueo: el arte de robar arte*, Madrid, Turner, 2011



Catherina Campillay

Licenciada en Teoría e Historia del Arte

Este título de la Fundación Cisneros, en edición bilingüe, recorre la vida personal y artística de una figura fundamental en el panorama latinoamericano del siglo pasado. Gullar se pasea por la poesía, las artes visuales de vanguardia de mitad del siglo xx y el desencanto posterior, la militancia política, el turbulento exilio, hasta por los guiones de teleseries en los que trabajó, y a lo largo de la conversación aparecen tanto fragmentos de su poesía y de sus textos teóricos –que se volvieron centrales en el desarrollo de la vanguardia en nuestro continente– como cuidadas reproducciones de sus libros-poema y poemas-objeto. El panorama cultural del Brasil se va desplegando y haciendo visible durante la lectura, invitando también a escuchar los

ecos que tiene en el arte y la poesía latinoamericanas.

Ferreira Gullar, *Ferreira Gullar: en conversación con Ariel Jiménez*, Nueva York, Fundación Cisneros, 2012



Luis Barrales

Dramaturgo

Investigando para una obra de teatro lo compré por error de ignorancia, pensando que se trataba del palimpsesto como procedimiento pictórico, y me encontré con una novela que se lee de un zuácate, entre otras razones por su fino humor, al modo de una fuga diría desde mi tincada musical, otra de mis ignorancias. La digresión es el hilo del gran tema al que le mete tajo: la escritura y la lengua. Un imaginario escritor polaco ha sido encerrado en un manicomio hasta que se cure de una enfermedad de inaceptable mal gusto, escribir en una lengua extranjera, en este caso en el imaginario «antártico», y en el lugar se va encontrando con otros escritores que han cometido la misma audacia: Nabokov, Beckett, Cioran e Ionesco, entre otros. A todos se le aplica la misma terapia bartebliana, fundada en el inefable escribiente de Melville, para que se les quite el vicio, pero todos de alguna manera se las arreglan para insistir, como nuestro protagonista, que se lanza a escribir una segunda novela en antártico sobre las viejas hojas de un periódico impreso en lengua flamenca. Ese palimpsesto, sospecho, es la novela que finalmente nos encontramos leyendo. Aleksandra Lun no se permite juicios, así que el riesgo lo tomo yo y me dio por entender que la autora, una palimpsestadora en su propia carrera literaria, levanta una cuestión sobre si el celo por las identidades no será una especie de cárcel para la verdadera autoría. *Los palimpsestos* es la primera novela de Lun, y fijo que voy a leer la siguiente.



Aleksandra Lun, *Los palimpsestos*, Barcelona, Minúscula, 2015

Carolina Melys

Profesora y escritora

Los libros sobre la relación padre-hijo a través del ejercicio de la escritura –padres que escriben versus hijos que escriben– me parecen un gran tema literario. Sobre todo si esos padres no son referente alguno y sólo escribieron textos aborrecibles, como es el caso con el ensayista y crítico argentino Reinaldo Laddaga. O pienso en los libros de Raúl Barón Biza, esas novelitas pornográficas y simplonas que nada tienen que ver con aquella obra maestra que escribiría su hijo Jorge, *El desierto y su semilla*. Laddaga reivindica a

ese padre amateur de las letras instalándolo en el campo literario. Un padre que muere del corazón a temprana edad por falta de lectores. Porque un escritor puede morir de eso. Sobre todo si cree que es el mejor escritor de su tiempo. Pero el hijo no duda en dejarlo al descubierto: esa creencia sólo era posible pues su padre nunca leyó a otros. Imposible no querer leerlo. Al hijo, claro está.



Reinaldo Laddaga, *Un prólogo a los libros de mi padre*, Buenos Aires, Beatriz Viterbo, 2011

Romina Reyes

Escritora y periodista

Actualmente curso un seminario que ahonda en la figura de la maternidad como dispositivo de politización. Una relación pocas veces tocada en la literatura, que se piensa como esencia y no como una construcción de la modernidad. En este contexto leí algunos capítulos de este libro, una recopilación de escrituras no blancas en los Estados Unidos de los ochenta, momento en que espacios como lo *queer* aún estaban en disputa. Los textos mapean las opresiones que se viven en tanto mujeres, en tanto lesbianas, en tanto inmigrantes, dibujando los lugares del feminismo desde donde hoy nos sentamos a hablar con más comodidad. Hoy, cuando el feminismo ha tocado la cultura popular y toma una máscara de celebración, me parece importante no deshistorizarlos y reconocer las escrituras que nos abrieron el camino como mujeres, como lesbianas, como latinas en un mundo donde la opresión racial y política permanece como enemigo.



Cherríe Moraga y Ana Castillo, eds., *Esta puente, mi espalda. Voces de mujeres tercermundistas en los Estados Unidos*, San Francisco Ism Press, 1988

Rodrigo Fernández

Licenciado en Filosofía

«Se puede ser subjetivo sin ser personal», decía Gonzalo Millán en su diario del cáncer, y es esta una de las primeras cosas que podría decir de Megan Boyle o de cualquiera que se use a sí mismo como el insumo en el que arde o se apaga la escritura. Los derroches de intimidad y el tierno absurdo que contiene cada vida son entretenidos de ver, coleccionar y contrastar, pero la escritura arde de verdad cuando esa primera lectura abre

su reflexión y choca contra el mundo. Y Boyle, yendo y viniendo dentro de esta tensión, arde; no todo el tiempo, pero arde, no se apaga y eso es lo que importa. Pasando por leverrianos monólogos en los que explora su relación sentimental con Firefox y Safari, una enumeración de momentos vergonzosos que nos recuerda cómo a veces nos mentimos a nosotros mismos, o un capítulo titulado «Gente que conocí en la escuela de conducción de camiones» (que hace pensar en personajes para cuentos de Carver), va construyéndose lentamente la sensación de poder desaparecer a fuerza de decirse tanto o, lo que vendría a ser lo mismo, encontrar al otro a fuerza de hundirse tanto en un yo que, a fin de cuentas, es el mismo para todos. Algunos capítulos ya los había leído en su libro anterior, pero considero que se compensa con un puñado de chistosas selfies de la autora.

Megan Boyle, *Cómo darle sentido a una vida que no tiene sentido*, Santiago, Los Libros de la Mujer Rota, 2017



Francisca Feuerhake

Dibujante y actriz

Barthes define el mito como un sistema de comunicación, como un mensaje. Me fascina su idea de que todo puede ser un mito, de que cada objeto del mundo puede pasar de una existencia muda a un estado oral, a una apropiación de la sociedad. Barthes analiza de manera hilarante una serie de mitos que ha detectado en su entorno, sobre el automóvil, la publicidad, el deporte, el vino, el bistec y las papas fritas. Hace una revisión muy precisa y certera de los lugares comunes

en que caemos al hablar de ciertas entidades. Recomiendo este libro a los amantes del lenguaje y sus fenómenos.

Roland Barthes, *Mitologías, séptima edición*, Ciudad de México, Siglo XXI, 2016



Carolina Ruiz

Licenciada en Letras

Mi incapacidad de negarme a la persuasión de un buen comentario, en este caso de un librero, me hizo caer en *La bebedora de sangre*, que no conocía de nada. La verdad es que, mientras lo leía, todo el rato pensaba «esto se parece mucho a *Azul*», y cómo no iba a ser, si tras gulear rápido me enteré de que la autora, Rachilde, o Marguerite

Vallette-Eymery, fue una destacada miembro del simbolismo y decadentismo franceses, movimientos ambos que alimentaron el modernismo hispánico del cual Rubén Darío fue fundador principal. Así que mi tincada no estaba errada. Supe además que en *Los raros* (1896), su libro de perfiles sobre importantes escritores simbolistas, el periodista y poeta nicaragüense escogió a Rachilde como única mujer entre veintitún autores. Con una prosa rica en imágenes poéticas, los relatos de Rachilde también están colmados de personajes de una fuerza femenina perversa y siniestra; allí la belleza de una mujer salvaje o de una horda de rosas interrumpe la existencia para forjar caos y destrucción. Es, para mi gusto, una invitación a delectarse y violentarse con sensaciones, visiones, sonidos y aromas de una sensualidad desbordante y desquiciante.

Rachilde, *La bebedora de sangre y otros cuentos*, traducción de Claudio Iglesias, Santiago, Overol, 2017



Antonio de la Fuente

Periodista y traductor

Estoy leyendo un libro sobre escenas de crímenes en el Louvre. El crimen es normal —está en todas partes—, decía Durkheim, que lo estudió de cerca, pero de cerca nadie es normal, cantaba Caetano Veloso. No lo son los crímenes que Christos Markogiannakis mira de cerca y comenta con erudición de criminólogo e historiador de arte.

En las artes narrativas —drama, novela, comedia—, nueve de cada diez obras contienen uno o varios crímenes, dice. En las artes visuales, en cambio, la proporción es inversa y solo una pintura de cada diez lo hace. Del corpus presente en el Louvre, el museo más visitado del mundo, selecciona una treintena de obras y las ordena en función del crimen representado, del giganticidio al infanticidio. De la ley del Talión de los asirios —todos contra todos— al crimen político personalizado: el revolucionario Marat asesinado en la tina, mientras tomaba un baño de menta, por la girondina —extremista de centro, diríamos hoy— Charlotte Corday, y retratado por su amigo Jacques-Louis David. El crimen compone en el Louvre un recorrido histórico cargado de una estética inquietante.

Christos Markogiannakis, *Scènes de crime au Louvre*, París, Le Passage, 2017

